





Nicolas Clément Knock-Out/La Hesse*, 2013–2014

→ Dans le fin fond de notre Ardenne belge. Un lieu de création atypique qui décape où se croisent de nombreux artistes. Vues des ateliers. *Nicolas Clément*

Nicolas Clément (Bruxelles, B), développe depuis 2000 un travail photographique qui explore les pratiques documentaires et interroge la perception. Ses images dépassent leur unique fonction descriptive. Il a été l'un des membres fondateurs du collectif de photographes *Blow Up* (2002-2009). Au croisement des disciplines, il travaille également la vidéo, le son et l'installation.

Dans l'optique de cet ouvrage, en tant que directrice artistique de La « S » Grand Atelier, j'ai souhaité confronter deux points de vue, deux regards qui puissent de manière subjective et totalement libre, faire part d'une perception des ateliers et de l'environnement journalier de La « S » Grand Atelier. Alors que d'une part, Adolpho Avril, artiste déficient mentalement, s'est emparé de son quotidien en lui donnant une nouvelle valeur par la transition d'un appareil numérique, Nicolas Clément a parallèlement entamé une tout autre démarche. Invité à La « S » pour ce travail de « commande », choisi sur deux critères, son regard d'artiste et sa non-connaissance du lieu, le photographe bruxellois a préféré l'argentique moyen-format pour nous offrir des images contemplatives, sortes de natures mortes suscitant l'arrêt du regard pour en apprécier tous les détails. *Photos © Nicolas Clément.*

* Ancienne appellation de La « S » Grand Atelier, utilisée par le photographe pour son projet.

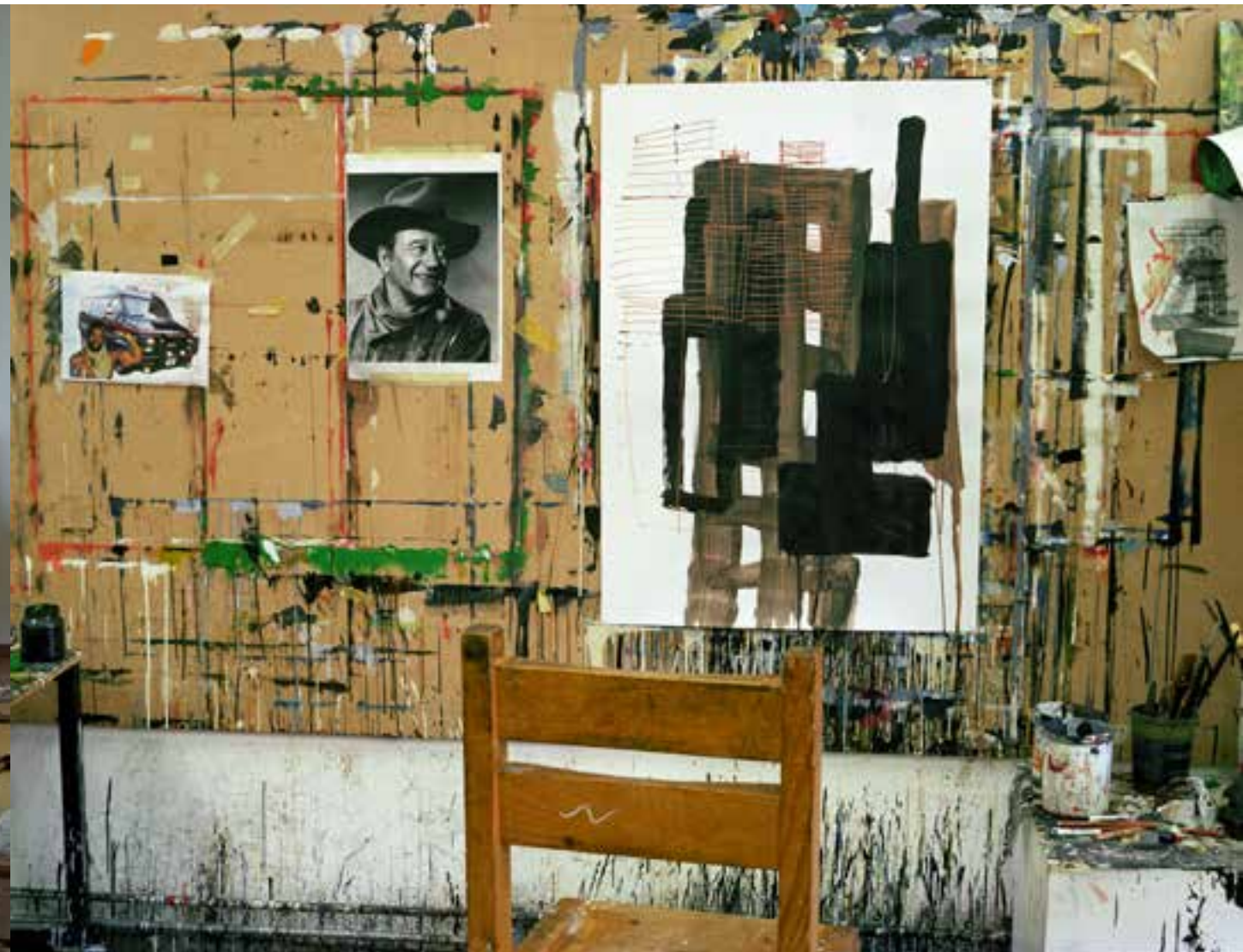














FAUX TITRE

GÉNÉRIQUE

SOMMAIRE

SOMMAIRE

SOMMAIRE

SOMMAIRE

SOMMAIRE

SOMMAIRE

SOMMAIRE

SOMMAIRE



KNOCK OUT SIDER !

DU BON USAGE DES POINGS DE SUSPENSION¹

— FRANÇOIS DE CONINCK —

Au départ de mon intervention en ce lieu – qui a donc pris la forme plastique d’une installation intitulée KNOCK OUT SIDER !, réalisée à « La S » dans l’atelier de Florence Monfort – il y a une inquiétude. Cette inquiétude a trait à la question de la nomination de ce qui se passe, se joue, se (dé)fait et se (dé)construit dans ce laboratoire artistique qu’est « La S ».

Elle a surgi au cours des débats passionnés et passionnants que nous avons eu pendant les réunions de préparation de ce *Grand Slam Champion* – un titre énergique et effervescent, à l’image du lieu. Alors que nous étions occupés à brasser très largement tout ce qui a pu participer à l’émergence, au développement et à la singularité de cette pratique artistique où se mêlent artistes *handicapés mentaux* et artistes *handicapés normaux* – pour re-

prendre l’heureuse expression qui s’affiche sur un t-shirt du *Madmusée* de Liège – un souci de nommer ces pratiques s’est très vite manifesté, qui m’a tarabusté : soudain, avant même de les questionner, il fallait obligatoirement leur trouver un nom officiel, un nom tout neuf, qui puisse prendre son rang et tenir sa cote sur les marchés flottants du discours sur l’art contemporain ; à partir de là, on pourrait alors et seulement les interroger. *L’art binôme* fut ainsi avancé. Il fut même aussitôt question de déposer ce nom, comme on le fait d’un brevet – pour se protéger des malversations, des plagats et des contrefaçons diverses qui guettent toute nouvelle invention. Or, s’il est bien question d’invention à « La S », et plus précisément d’invention d’une pratique artistique à plusieurs, différente, l’irruption soudaine de ce concept et l’impérieuse nécessité de le couler dans un titre de propriété – ou, à tout le moins, de garantir une appellation d’origine contrôlée – me semblaient avoir pour effet immédiat d’enfermer cette pratique inédite, de la *labelliser* dans un concept théorique, déforçant d’entrée de jeu les conditions de sa problématisation et de son interrogation au cours de ces journées de rencontre. Non pas que *l’art binôme* ne soit pas évocateur, porteur et signifiant de ce qui fait la singularité de la pratique artistique en duo telle qu’elle se développe à « La S » ; mais une telle précipitation refermait les choses au lieu de les ouvrir. En outre, elle me semblait très éloignée de la manière dont les choses s’expérimentent et s’inventent à « La S » – il y a dans les ateliers une émulsion permanente faite d’audace, d’enthousiasme, de *pari* pris sur les choses, mais aussi de prise de risque formelle dont des publications comme *Match de catch* à *Viel-salm* et *Knitting Dolls* donnent la (dé)mesure. Bref, cette opération de conceptualisation me semblait préméditée, car elle prenait l’allure d’un tour de force, qui risquait fort de mettre à mal notre désir commun de nous engager, prudemment et collectivement, dans la voie délicate de la formalisation de cette pratique inédite, en opérant un retour de la plus grande amplitude possible sur les formes

¹ — Avec un « s » comme dans La « S »...



Barbara MASSART, 2013, *Sans titre*, Fil brodé sur papier, 275 × 175 × 30 mm



Barbara MASSART, 2013, *Sans titre*, Fil brodé sur papier, 270 × 160 × 40 mm (dessin d'Eric Lambé)



Couverture de *Knitting Dolls*, 2009, éditions FRMK



Couverture de *Match de catch à Vielsalm*, 2008, éditions FRMK



singulières et les expériences généreuses qui ont eu lieu dans le cadre de « La S » – des formes et des expériences relativement ignorantes, en somme, de ce qu'elles contenaient en germes et de ce qu'elles sèmeraient ensuite dans les esprits. Voilà ce qu'il nous fallait interroger avant de le labelliser. Aux certitudes ignorantes – que renferment trop souvent les concepts et les nominations théoriques – il faut préférer les incertitudes réfléchies. Et peut-être bien que tout effort, tout exercice de problématisation d'une question ou d'une pratique, comme on désirait s'en donner l'occasion à *Grand Slam Champion*, ne vise qu'à nous faire passer des premières aux secondes. Cela ne signifie pas qu'il nous faille renoncer à entreprendre de nommer les choses : je crois, bien sûr, à la fécondité de la nomination, car elle participe évidemment de leur singularisation. Un tel effort n'est pas vain et, en l'occurrence, il importe de parvenir à dire en quoi la pratique artistique de « La S » Grand Atelier est singulière dans le paysage bigarré, mouvementé, sinon déchiré de l'art *outsider* ; il s'agit également de préciser en quoi elle se distingue radicalement de celles qu'on répertorie traditionnellement sous l'appellation *art brut*. Nous n'aurons jamais que le langage pour tenter de nous situer dans le champ, toujours en friche, du réel. Mais les frontières sont celles des mots, jamais celles des choses : de cela, il fallait sans doute nous en rappeler à l'heure d'entamer ce travail de « théorisation ». Si la nomination nous offre une prise sur le réel, c'est toujours une prise provisoire et bancale. Quelque chose, toujours, y échappe : une part du réel est irréductible à la nomination – et donc à la question du sens qui nous tenaille dans nos déboires théorico-pratiques avec l'art. Ainsi du réel que constitue le handicap ou le trouble mental, et de l'inquiétante étrangeté qui surgit de sa proximité, quand on le côtoie au quotidien et, surtout quand on l'incite à prendre forme dans une pratique artistique propice à la *contamination* des imaginaires, des fantasmes, des peurs, des talents des uns par ceux des autres – et retour. Plus que *binôme*, qui marque encore la fron-

tière entre l'un et l'autre, j'aime ce mot de *contamination* car avec lui, on ne sait plus très bien de quel côté se trouve la maladie, le trouble, la défaillance. Il nous faut donc le savoir – et l'assumer, vaille que vaille. Cela peut nous aider à avancer à l'aveuglette, sur les chemins escarpés du langage et de la dialectique, en commençant par calmer notre peur de ne pas savoir (bien) dire. C'est en ce sens qu'il me semblait particulièrement important de concevoir ces journées sous le signe de la *suspension des catégories* de pensée – et d'action, puisque l'art, de quelque nature (ou culture) qu'il soit, est une pensée en acte.

C'est dans cet esprit que j'ai conçu l'installation KNOCK OUT SIDER !, volontairement placée en travers du passage vers le lieu où nous avons débattu pendant ces deux journées. C'était une manière de dire : tous ces mots qui nous contraignent et nous enferment dans des catégories, eh bien, on peut taper dedans pendant deux jours. On peut se donner la liberté de sortir de cet impératif tyrannisant qui nous tient tous de nommer toujours ce qu'on fait, avant même de le faire – comme s'il fallait s'en justifier à l'avance. Donc : au tapis, le langage ! Le réel est trop fort, lui qui ne se laisse pas ordonnancer par les mots : ça résiste toujours, par un côté ou par un autre. Car le réel, c'est ce qui cogne : ça cogne d'abord dans la tête et dans le corps et, chez certains, ça fait plus mal que chez d'autres. On le voit, on le sent et on le sait, à « La S » – de cette sorte de savoir silencieux et confus qui nous vient devant l'abîme. Car on clopine tous dans l'existence, en ne cessant de se cogner aux parois du monde, comme le font les mouches sur les vitres en été. En ce sens, KNOCK OUT SIDER ! est une œuvre collective qui invite à suspendre nos catégories de pensée à la poutre que nous avons dans l'œil, pour mieux *rentrer dedans*, le temps d'un échange public. Ce *Grand Slam Champion* aurait très bien pu être intitulé : un *essai d'idiotie collective*. Entrez dans la transe et cognez – parfois, Il faut savoir frapper dans le tas.



Philippe Da Fonseca, 2010, *sans titre*, peinture sur toile, 1620 x 748 mm



ERIC DERKENNE, 2004, *Sans titre*, Stylo bille sur papier, 297x210 mm

GRAND SLAM CHAMPION

ESSAI D'INTELLIGENCE COLLECTIVE #1

— FRANÇOIS LIÉNARD —

La « S » Grand Atelier est un laboratoire artistique, situé à Vielsalm au cœur des Ardennes belges, qui propose différents ateliers de création dans le champ des arts plastiques et des arts de la scène à des artistes handicapés mentaux.

Ces artistes ne sont pas malades : ils sont mentalement déficients. Ils pratiquent un art journalier, abouti – souvent depuis de nombreuses années. Ils s'appellent – entre autres, car nous ne pourrions tous les citer ici – Rémy Pierlot (peintre), Adolpho Avril (graveur), Christine Remacle (peintre), Eric Derkenne (dessinateur), Léon Louis (peintre), Nicole Claude (dessinatrice), Dominique Théate (dessinateur et illustrateur), Joseph Lambert (sculpteur et créateur de mobilier), Richard Bawin (chanteur, collagiste, graveur et dessinateur). Ils travaillent chaque jour dans des ateliers encadrés par des artistes professionnels, des artistes catalyseurs (Florence Monfort, Luc Bienfait, Antoine Boulangé, Patrick Perin et Fabian Dorés Pais) qui diffusent leurs œuvres produites dans tous les milieux culturels – et non exclusivement ceux liés au handicap mental. Car La « S » Grand Atelier n'est pas fermé sur elle-même et organise régulièrement des résidences pendant lesquelles ces artistes handicapés mentaux – nous les appellerons outsiders – rencontrent des artistes non handicapés – par commodité de langage, nous les appellerons contemporains – pour créer des œuvres communes. À l'inverse d'un certain art outsider qui ferme les portes à toute « contamination » extérieure – nous ne sommes pas ici dans un énième et obsolète cénacle de l'art brut¹ –, La « S », au contraire, provoque de telles rencontres, qui ont délibérément pour but la création artistique stricto sensu et tous azimuts.

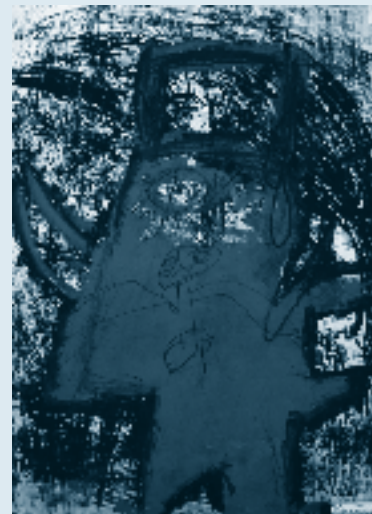
1 — Quelques indications sémantiques : l'art brut renvoie aux théories de Jean Dubuffet, selon lesquelles l'artiste « brut » est un être asocial vierge de toute influence artistique extérieure. L'art différencié s'en écarte radicalement puisqu'il est celui qui est pratiqué en atelier par des handicapés mentaux accompagnés par des animateurs-artistes. L'art outsider, autrefois synonyme d'art brut, intègre tout ce qui est « en marge » et n'appartient pas à l'art dit « contemporain ». Mais il s'agit précisément de dépasser aujourd'hui ces catégories, souvent périmées : un artiste handicapé est aussi un artiste contemporain. En outre, l'art différencié n'est pas un style aux critères définis – comme le sont le pop art, le land art ou l'art conceptuel.

Depuis 2006, de nombreuses résidences ont eu lieu dans les différents ateliers, qui ont chacune abouti à des productions inédites, diffusées par autant d'expositions et de publications. Un des projets-phares, qui fut le déclencheur de tant d'émulations, fut certainement Match de catch à Vielsalm. Initié en 2007, cette rencontre prolifique entre les artistes de La « S » Grand Atelier et des bédéistes contemporains comme Dominique Goblet, Olivier Deprez ou Thierry Van Hasselt des éditions Frémok, basées à Bruxelles, se concrétisa par une exposition éponyme qui a tourné à travers l'Europe – notamment au Festival international de la Bande dessinée d'Angoulême en 2010 – et par une publication à succès aux éditions Frémok.

Après quelques années de pratiques de « contamination » revendiquées comme telles, il est apparu nécessaire de faire le point sur les conséquences concrètes de nos actions – sur le plan humain autant qu'artistique. La directrice artistique de La « S » Grand Atelier, Anne-Françoise Rouche, a dès lors constitué une équipe parmi ses collaborateurs réguliers afin de construire un dispositif de réflexion visant à identifier, comprendre et formaliser les tenants et les aboutissants de ces pratiques toutes neuves et non encore « étiquetées ». Grand Slam Champion – une expression issue du vocabulaire de catch, en clin d'œil au projet Match de catch à Vielsalm – est la concrétisation de ce processus de réflexion qui a donné lieu à un colloque hors normes : deux journées de débat autour de ces échanges réciproques entre artistes issus de mondes différents, aux frontières peu perméables a priori.

Ces pratiques de « contamination » entre artistes handicapés et non handicapés sont une forme d'art qui puise sa force dans la sensibilité, la réflexion et le style de chacune des parties qui s'y rencontrent. Aussi, dans la capacité d'accueillir des nouvelles impulsions sans dénaturer l'identité artistique de chacun – comme cela a pu se faire, à de rares occasions, au cours de l'histoire de l'art moderne² – ces deux journées de colloque ont alimenté le débat sur les façons de faire expérimentées à La « S ». Elles devraient pouvoir servir de levier à une recherche plus globale dans le champ des représentations sociales liées au handicap. On y interrogea la réception de ces créations hybrides dans le milieu de l'art, tant au niveau de ses institutions qu'à celui de ses publics. On tenta de décrire et de comprendre lesdits processus de « contamination » à l'œuvre dans les résidences, comme leurs impacts auprès des artistes handicapés et non handicapés, out-

2 — On songe notamment aux cadavres exquis des Surréalistes, ou aux peintures à quatre mains du groupe Cobra.



Christine Remacle, 2010, *Sans titre*, techniques mixtes



Christine Remacle, 2008, *Sans titre*, techniques mixtes



Adolpho AVRIL, 2008, *Autoportrait*, Gravure sur bois, 650x500 mm



Nicole CLAUDE, 2007, Sans titre, techniques mixtes, 417 x 295 mm



Rémy PIERLOT, 2012, Autoportrait, Encre de chine, 418x297 mm

siders ET contemporains – les sauts se faisant sans filet et les voyages dans les deux sens. D'autres questions ont servi de fil rouge à ce colloque : quelle est la reconnaissance de l'artiste en situation de handicap ? Quelles formes d'influences exercent-elles (pourquoi le pluriel : on vise les pratiques ou la reconnaissance précédemment citée ? Dans ce dernier cas, singulier !) dans la représentation sociale du handicap ? Ce colloque polymorphe se voulait également une nouvelle plateforme sur cette forme particulière de pratiques outsider – mixtes et contemporaines : il s'agit bien ici d'art à part entière, au-delà de tous les ghettos artistiques qui n'ont pas leur place à La « S » Grand Atelier. Ont ainsi pris la parole des plasticiens (Messieurs Delmotte), des sociologues (Bruno Pequignot), des commissaires d'expositions (Gustavo Giacosa), des essayistes (Jan Baetens), des bédéistes (Olivier Deprez, Thierry Van Hasselt), des éditeurs (François de Coninck), des chercheurs en art (Erwin Dejasse, Teresa Maranzano), des musiciens (Barnabé Mons), des artistes-

animateurs d'ateliers, des écrivains, des pédagogues, des amateurs de catch. Grand Slam Champion, ce fut aussi une série d'expositions et de concerts qui est venue préciser, en les incarnant, les idées exposées et les interrogations débattues : Après la mort, après la vie : les gravures d'Adolpho Avril et d'Olivier Deprez ; A plates coutures : la résidence textile animée par Florence Monfort – avec des artistes comme Aurélie William-Levaux, Moolinex, Claire Duval ou Elise Sironval ; Ponts suspendus : la performance dansée de Gustavo Giacosa, Lucia della Ferrera, Giovanni Di Cicco et Francesca Zaccaria ou encore les concerts des Choolers et de Sheeta & Les Weissmuller – groupes mêlant musiciens handicapés et non handicapés. Car Grand Slam Champion est ce terrain de réflexion qui n'oublie pas ce pourquoi il a vu le jour : la création en images et en musique par des artistes venus de mondes distincts qui se rencontrent enfin, en toute liberté créatrice et en toute conscience du juste but à atteindre : celui de l'art en tant que tel.



Dominique THEATE, 2012, L'artiste, Acrylique sur papier, 1100x730 mm



Irène GERARD & Giuliana GIRONI, 2009, Sans titre, Peinture sur toile 2100x2100 mm, Collection privée



Richard BAWIN, 2008, Sans titre, Gravure linoléum, 250X250mm



Richard BAWIN, 2008, Goldorak, Gravure linoléum, tirage unique deux couleurs, 767x520 mm



Richard BAWIN, Gainsbourg, 2008, Gravure linoléum, 788x520 mm, Collection privée I. ROLIN

PRATIQUE D'ATELIER, EN COMPAGNIE DE RICHARD BAWIN¹

— FRANÇOIS LIÉNARD —

Quelques éléments biographiques : Richard Bawin est né à Seraing-Liège (B) en 1955 et a vécu à Vielsalm (B) depuis le début des années 90. Artiste et trisomique, il fut l'un des plus anciens et des plus fidèles participants des ateliers de La « S » Grand Atelier. Fin des années 70, il a également été l'un des tous premiers à fréquenter le Créahm de Liège, qui ouvrait alors la voie de la création chez les personnes handicapées mentales.

Un artiste de la première heure, donc, qui a gardé avec Luc Boulangé, le fondateur du Créahm, de solides liens affectifs. Très autonome, Richard a rapidement conscientisé sa vocation d'artiste et a adopté une démarche des plus cohérentes. Il s'exécutait de manière organisée et systématique. Il touchait à toutes les techniques avec beaucoup de talent et d'originalité : la peinture, la linogravure, le collage, la sculpture... rien ne lui faisait peur. Richard Bawin a puisé dans sa mémoire et dans sa collection de cassettes vidéo et de disques vinyles pour créer ses œuvres. Leurs titres sont souvent évocateurs de sa filmographie préférée ou de ses vieux (et parfois incongrus) chanteurs préférés. Il a exposé dans de nombreux endroits et à de nombreuses reprises, en Belgique et à l'étranger.

En mars 2007, La « S » Grand Atelier lui a offert une rétrospective dans son espace d'exposition à Vielsalm. Il a pu inviter à cette occasion d'autres artistes à qui il a proposé d'aborder le thème du cinéma. Depuis 2007, Richard Bawin avait en effet décidé d'approcher de nouveaux média : le cinéma d'animation, la vidéo et le chant. De nouvelles

1 — Ce texte a été écrit en 2013, peu avant le décès de Richard Bawin, qui fut et restera un artiste majeur, une figure historique, emblématique et un moteur (à explosions !) pour toute la communauté de La « S » Grand Atelier, qui a définitivement adopté la devise de Richard Bawin : « on ira encore plus loin ! ».



Richard Bawin, 2005, *L'incroyable Hulk*, techniques mixtes, 700 x 500 mm

Richard BAWIN Série cinéma, 2005–2008

Durant de nombreuses années, Richard BAWIN (1955-2013), figure mythique des ateliers de La « S », a décliné sous différentes formes artistiques sa passion pour le cinéma. Puisant son inspiration dans sa collection de cassettes vidéo et de magazines télé, il passait des soirées entières à recopier les titres des films qu'il souhaitait revisiter par le collage et le dessin. À l'atelier, ces titres revus et corrigés par l'auteur ont été naturellement incorporés à l'œuvre dont ils font partie intégrante.
Images © Nicolas BOMAL/La « S » Grand Atelier



Richard Bawin,
2006, *James Bond
le ristolet dehors*,
techniques mixtes,
650 x 500 mm



Richard Bawin,
2006, *Sans titre*,
techniques mixtes,
520 x 388 mm, col-
lection ABCD/Bruno
Decharme



Richard Bawin, 2006,
Sans titre, techniques
mixtes, 520 x 388 mm



Sans Titre, 650 x 500 mm, 2006, collection Antoine de Galbert

Joseph Lambert Graphies, 2006

Parallèlement à un langage monumental dont le vocabulaire est fait de clous et de bois, Joseph Lambert développe un travail graphique où il couche sur papier un dialecte dont nous ignorons les signes et le sens. Chroniqueur du quotidien, Joseph écrit son histoire personnelle à la fois avec application et désinvolture.

L'œuvre de Joseph Lambert est intégrée dans plusieurs grandes collections publiques et privées dont : Maison Rouge, collection Antoine de Galbert, Paris (F), ABCD, collection d'art brut/Bruno Decharme, Paris, (F), MADmusée, Liège, (B), The Museum of Everything, Londres, (G-B), et est représenté par : la galerie Christian Berst, Paris (F). *Photos © Nicolas Bomal/La « S » Grand Atelier*

www.lasgrandatelier.be



Sans Titre, 868 × 580 mm, 2006



Sans titre, 650 × 500 mm, 2006



Sans Titre, 650 x 500 mm, 2006, collection Antoine de Galbert

disciplines qui ont complété et alimenté généreusement son univers de création. À la même époque, Richard Bawin s'est également investi dans une collaboration originale et féconde avec Thierry Van Hasselt, auteur de bandes dessinées et fondateur des éditions Frémok, avec qui il a créé un récit décalé autour du personnage charismatique de Jean-Claude Van Damme. Depuis lors, les deux créateurs ont collaboré régulièrement pour nous offrir une approche formelle de la bande dessinée jusque-là tout à fait inédite ! Fin 2008, son implication dans l'atelier musique a déclenché le projet « Won Kinny White », enregistrements live où Richard transposait son univers personnel dans un chant rauque et puissant en utilisant une langue imaginaire. Accompagné de musiciens professionnels, au service de sa personnalité, « Won Kinny White » proposait des créations musicales qui entraient en résonance avec la tessiture de la voix de Richard... Fin des années 2000, Richard a partagé son temps entre la pratique assidue de la linogravure et son travail vocal au sein des « Won Kinny White » et « The Choolers » (orchestre européen mixte), des activités s'articulant parfaitement autour d'une imagerie musicale. En 2010, outre un concert d'anthologie dans sa ville natale (Liège) et un passage remarqué au festival de bande dessinée d'Angoulême, Richard a assuré une tournée d'expositions et de concerts à travers toute l'Europe... Fin 2012, suite à de graves soucis de santé, Richard Bawin a dû mettre un terme à sa carrière artistique, laissant à la « S » Grand Atelier l'héritage d'une œuvre dense et complète. Richard Bawin est décédé le 28 avril 2013 à Vielsalm.

SUR L'UNIVERS PLASTIQUE ET ARTISTIQUE DE RICHARD BAWIN

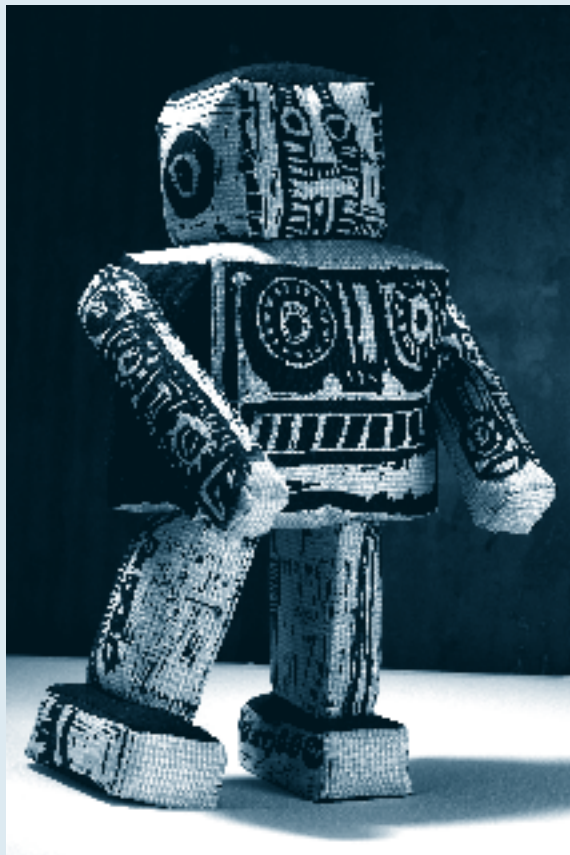
Les premiers travaux de Richard Bawin que nous avons retrouvés dans la réserve de La « S » Grand Atelier – ils datent d'il y a plus de vingt ans déjà – sont des peintures de chanteurs et d'acteurs, sur papier ou toile, la gestuelle autoritaire des marqueurs noirs venant à un moment donné freiner la trop grande liberté des couleurs. Au départ le dessin n'est qu'un prétexte pour colorier et quadriller, le fond se confondant bientôt avec la forme qui peu à peu et *a fortiori* finit par se déformer. Les images s'organisent ensuite en un vitrail inattendu mais solidement construit, viennent dans la foulée des crayonnés sur papiers noirs qui évoquent une imagerie africaine, l'on y reconnaît des bijoux, l'ornement y est omniprésent. Le déclic de libération créatrice se produira lors de la visite d'une exposition du sculpteur d'objets volants non identifiés Panamarenko, Richard y improvisera même une visite guidée en commentant chaque machine. Ce sera alors le début de la série numérotée des *Prototypes spatiaux*, Richard intégrant des



Richard BAWIN, 2008, Marcel Duchamp, Gravure linoléum



Richard BAWIN, 1996, Michel Polnareff, Acrylique sur toile, 700x500 mm



Richard BAWIN, Robot, 450x220x235 mm, linogravure sur tissu, couture, Collection privée A.-FROUCHE



Richard BAWIN, Prototype spatial Jean-Claude Vandamme, Techniques mixtes et collage, 700x500 mm



Richard BAWIN

collages à ses crayonnés africains, se développera ainsi une marqueterie agissante. Et un pot de fleurs, motif récurrent, devient un engin spatial – un totem volant – orné d'une effigie de célébrité : Steve Mc Queen, l'Homme qui valait trois milliards ou pourquoi pas Charles de Gaule. Ce sont des statuaies de papier, il y a là-dedans de l'Afrique ancienne qui se mêle aux temps modernes et occidentaux en une même apparition. Cette série vient à point car Richard commençait à tourner en rond avec une collection de masques africains sortis de nulle part qui finissaient par se reproduire à l'infini et perdre de leur force expressive. Amateur de films de série B, Richard invente ensuite des affiches de films sur bristol noir – toujours ce fond noir qui revient depuis toutes ces années – avec un décorum emprunté malgré lui à Byzance ou à la Sécession viennoise, des personnages de films intervenant dans ce décor, une légende venant s'y ajouter. Patrick Perin, l'animateur de l'atelier peinture et déclencheur à plusieurs reprises de certaines machineries mentales de Richard, recherchera pour cette série les personnages et décors que Richard désire intégrer, parfois plusieurs films n'en font plus qu'un, une affiche pouvant même en représenter un troisième inédit. Mais la systématisation fait que le travail s'assèche, l'inspiration s'étirole, il faut rebondir pour le nourrir. L'animateur est à l'écoute et rebondit donc, car lorsque le filon s'épuise, il faut changer d'outil, ou de mine, il faut en tout cas creuser ailleurs. L'animateur propose des idées nouvelles, tout en laissant la liberté de choix du sujet à traiter, là est toute la subtilité de la relation entre cet animateur et notre artiste handicapé. C'est grâce aux affiches de films qu'il recopie que Richard écrit dès lors, qu'il raconte ensuite, avec une orthographe qu'il invente de toute pièce. À partir des *Prototypes spatiaux* Richard s'engage dans la gravure, il débute par des mosaïques en lino qui ne mènent nulle part et gâche ainsi des kilogrammes de linoléum, le plaisir d'enlever de la matière n'est qu'un défouloir – en linogravure, le geste d'enlever de la matière est un plaisir, comme celui de remplir une page, démangeaisons qu'il faut

canaliser – et c'est inimprimentable. Mais il fallait sans doute passer par là pour aller plus loin. Des personnages sont ensuite découpés pour travailler sur la composition de l'image et impressionner les papiers en deux couleurs. Fabian Dorès Pais, l'animateur de l'atelier gravure – et même remarque que pour Patrick Perin concernant ce travail à quatre mains avec un artiste handicapé –, propose à Richard une autre technique. Encre le verso d'une photographie, poser l'illustration sur le linoléum, la décalquer comme un carbone, cette deuxième image obtenue restant à graver encore et produisant d'autres rejets. La liberté de graver doit être tempérée par l'animateur qui fait le choix des parties en réserve et qui organise la reproduction de l'œuvre. Viennent ensuite – ou pendant, les idées se mêlant en de riches associations – la série des *Robots*, c'est un travail de commande pour une exposition collective, le collage se mariant à la gravure avec la pratique du transfert à l'acétone, cette décalcomanie qui tient de la magie, l'estampe du pauvre en quelque sorte. Ensuite l'on inventera une fonte, des lettrages propres à Richard, c'est l'animateur qui décide de créer une typographie mais c'est Richard qui la nourrit ensuite avec carnets d'écritures et titres de films ou de chansons. Ensuite viendra l'animation de ces images imprimées – où l'on voit Richard qui est photographié en train de boxer –, un film fait de petites séquences s'ébauche, on prend des plans, on en fait une nouvelle séquence qu'on grave et un nouveau petit film renaît. Perpétuel recyclage d'images et de gestes. Récemment Richard dessinait des ornements au marqueur doré sur des reproductions de masques africains sur fond noir. Retour à la case départ, et puis sans doute que Richard a déjà dit suffisamment fort – et l'on n'a pas encore parlé de son rôle de chanteur avec les Choolers – tout ce qu'il avait à dessiner, à coller, à graver, à peindre, et à vivre encore.

LA « S » GRAND ATELIER

CABARET LITTÉRAIRE

— FRANÇOIS LIÉNARD —

À La « S » Grand Atelier, certains peintres, sculpteurs et dessinateurs pratiquent également l'écriture. Joseph Lambert écrit des choses au kilomètre, des signes qui se répondent dans le geste de leur genèse et qui forment des générations colorées. Des signes qui s'accrochent les uns aux autres pour former une phrase visuelle – nous sommes dans le domaine du *signifiant* comme l'on disait au siècle dernier.



Dominique THEATE, 2008, Sans titre, Techniques mixtes, 520X390mm

Des plages de mots inédits s'égrènent comme un chapelet, mesurent le temps en son sable émi-etté. Voisine de cette écriture, celle de Léon Louis qui exerce sa main en des pensums qu'il appelle « kritures », accumulation de petits formats remplis à ras bord de signes en forme de « e » qui échafaudent des vagues qui déferlent sur ces p(l)ages. En compagnie de Léon Louis et Joseph Lambert, nous sommes dans le monde des gribouillis, des griffonnages, des griffouillis – le terme le plus juste est peut-être le *scraboutchias* –, des écritures automatiques que l'on commet en illustrant de dessins une conversation téléphonique. Nous sommes aussi proches de l'univers, un temps sacré, du boustrophédon, le tracé d'un système d'écriture qui change alternativement de sens ligne après ligne, à la manière du bœuf marquant les sillons dans les champs, de droite à gauche puis de gauche à droite. Et la main est un bétail qui trace des lignes dans les terres de la pensée, la main court chevauchant le crayon en essayant de rattraper son imagination. De l'imagination il en est question dans le travail de Dominique Théate, d'autofictions déguisées en constat de police ou en procès verbal d'administration, vie certifiée conforme à son rêve. Il appelle ses dessins annotés des « shemas », un journal intime en morceaux constitué de centaines de textes légendés d'images, journal dans lequel Dominique Théate rêve de l'acquisition d'un permis de conduire, d'inviter une fille à une « danse d'amour », de devenir un acteur, un artiste et un écrivain reconnu. Et le texte montre plus que l'image ne dit, images et mots dessinés en boucle, inlassablement, indispensables au rythme des jours. Richard Bawin sous-titre ses collages inspirés du cinéma, collages qu'il surdessine. Et un texte au premier regard abscons soudain s'éclaire, aidé par l'image : « DONCAM ILLO FERNANDELEST DERE TOUR », « ELVISLEK ING C REOLE », « LAVENGE ANCEDELAP LANETED E SSINGES » ou « LAVENGE ANCE ANCE DEKINGK ONG » - ce n'est qu'un autre rythme de lecture à prendre. Pascal Leyder annote des projets de construction d'appareils de plongée ou de robots pour Jupiter. Il dessine des personna-

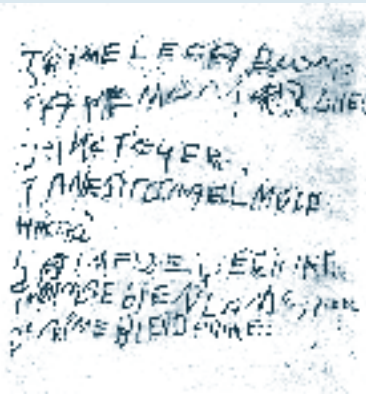
es d'histoire, des cartographies anciennes qu'il légende, tel cet « EM-PRE MONL AU XIII SILE » faisant suite à cette « REBUQUE POPULA-REMONGOLE, ULAN BAATRO », et les lettres manquantes et les mots tronqués n'empêchent pas, en fin de compte, la compréhension du message. Avec Richard Bawin et Pascal Leyder, nous sommes dans le domaine secret de la cryptographie mais ici les messages sont à peine protégés par quelques clés que l'on peut facilement se procurer, avec un peu d'attention à la chose visuelle. Régis Guyaux écrit aussi grand que les voitures qu'il dessine les mots « CHRYSLER », « MERCEDES » ou « LA SEICENTO », Gino De Carlo utilise sa signature – l'immanquable « GINO DE CARLO » – en tant que forme graphique construisant la composition de ses pastels ; Jean Leclerc pratique le phylactère faisant causer parfois d'étrange manière des héros comme Tintin, Lucky Luke ou Les Simpson – les faisant passer pour d'obscurs personnages de comics de salle d'attente. Tous ou presque sont des adeptes des graphes, des graphèmes, des logorrhées, des logogrammes, ils pratiquent un discours au poids, entre plume et plomb – mais sans cacographie gênante, ici tout coule sans discordances –, avec ou sans signification apparente. Sous leur aspect anodin, déguisés en gribouillis ou en annotations cryptées, leur littérature est d'abord visuelle, leurs textes sont emplies de messages conçus avant tout pour l'œil, le terme *matière littéraire* a peut-être ici tout son sens. Tous ces artistes écrivent chacun dans leur coin, le cabaret littéraire de La « S » Grand Atelier est celui que vous pouvez vous inventer afin aussi d'inventer d'autres histoires, libres et en couleurs.



Léon LOUIS, 2004, Kritures, Extrait du livre Grâce et dénuement d'A. Ferney, Feutre sur papier, 210X297mm



Dominique THEATE, 2008, Sans titre, Stylo-bille, 520X390mm



Christine REMACLE, Sans titre, Eau forte, 210X297mm



Brigitte JADOT, 2009, Sans titre, Techniques mixtes



Brigitte JADOT, 2010, Sans titre, Techniques mixtes

— FRANÇOIS LIÉNARD —

*Portraits crashés*¹ est, au-delà d'une exposition, une interrogation sur la *représentation* de la figure humaine par quelques artistes travaillant à La « S » Grand Atelier. Une collection de visages brisés, explosés, emboutis comme après un accident, sortie de la tête et des mains d'Adolpho Avril, de Nicole Claude, de Pascal Cornelis, d'Irène Gérard, de Brigitte Jadot, d'Alexandre Heck, de Jean Leclercq et de Christine Remacle.

Mais d'où proviennent ces carambolages visuels ? Par quoi sont-ils déclenchés ? Quel est ce processus d'accident volontaire qui *défigure* ces portraits extraits de revues et de catalogues ? Mais *Portraits crashés* est une exposition, pas une galerie de monstres – le but de ces artistes n'étant pas d'en générer –, ensuite une réflexion sur ces interprétations – à moins qu'il ne s'agisse de copies décalées. Mais d'où vient ce décalage, quel est ce mécanisme ? – de visages qui ont *fait signe* un jour depuis leurs papiers souvent glacés.

Profitant de la capacité, primordiale, de reproduction d'une imprimante, Alexandre Heck multiplie à l'envi des personnages extirpés de film ou de séries télévisées puis les colle côte à côte. Vient ensuite le travail des couleurs, travail qui fait entrer ces impressions dans le monde de l'expression. S'ensuivent des carambolages – il copie-colle aussi quantité d'engins motorisés, il aime le rythme bruyant des répétitions –, toujours en série, dans les couleurs et les matières, des séries limitées qui se percutent et se répercutent sur les surfaces. Alexandre

¹ – *Portraits crashés* est une série d'expositions aux artistes changeant en fonction des lieux : *Portraits crashés I* (Adolpho Avril, Nicole Claude, Pascal Cornelis, Irène Gérard, Alexandre Heck, Brigitte Jadot, Jean Leclercq, Christine Remacle), La « S » Grand Atelier, Vielsalm, 3 février-9 mars 2012 ; *Portraits crashés II* (Adolpho Avril, Nicole Claude, Pascal Cornelis, Irène Gérard, Jean Leclercq, Christine Remacle), Galerie You Art, Liège, 5-29 avril 2012 ; *Portraits crashés III* (Adolpho Avril, Brigitte Jadot, Benoît Monjoie, Christine Remacle, Dominique Théate), Galerie Beau Site, Arlon, 22 février-24 mars 2013 ; *Portraits crashés IV* (Rita Arimont, Josiane Herman, Léon Louis, Jean Leclercq), La Charcuterie, Bruxelles, 25 janvier-15 février 2014

Heck fait apparaître des visages qui se cachent derrière ces dessins – des grimaces camouflées derrière les taillis touffus des pastels – qui masquent pour mieux montrer.

Adolpho Avril dessine des êtres harnachés, encombrés, chargés de constructions qu'ils ont engendrées et qui font immédiatement partie d'eux-mêmes. Il est un portraitiste, il grave dans la nuit des rescapés, des miraculés, des gens ordinaires venus le plus souvent de films anciens. Les regards sont boisés, les figures découpées à la hache dans un brouillard de sciure. Ses soleils noirs sont pleins de nerfs – comme Adolpho, toujours sur la brèche, à cheval sur le coupant du couteau –, ses grands yeux font des trous dans les murs, occupent tout l'espace du visage. Avec ce stupéfiant décalage d'avec l'image originale, un décalage sans doute dû aux natures rudes et aux fonctions peu malléables de la gouge et des boiseries.

En quinze petits dessins sur cartons lilas, brun cigare et vermillon, Nicole Claude nous présente autant de variations sur les gesticulations humaines. Mouvements arrêtés sur des corps qui s'évadent au-delà de l'espace du papier, bouches bées, yeux sans pupille, membres élastiques, singeries maîtrisées. Des personnages effrayés-effrayants nés de la main de Nicole Claude qui a la faculté de prendre d'étonnants raccourcis pour représenter un visage vu de dessous et de trois-quarts, le dessus d'un pied en plongée, un bras qui se cache derrière un poitrail. Techniquement, ce sont des gribouillis, mais la variété des effets dégagés est phénoménale, nous ne savions pas qu'il y avait autant de subtilités dans la représentation de l'effroi. Un nez vient se coller aux yeux, des bras prennent racine dans le menton et voilà que vous vous inspectez pour voir si vous avez encore toute votre tête.

Pascal Cornelis semble apprécier les atmosphères au charbon, d'autres badigeonnées du lait mauve d'un bonbon, un faciès nous surprend par sa fureur, un visage nous retient par son sourire. Les dessins de Pascal Cornelis ne sont pas d'humeur égale, comme le temps est rarement au beau fixe. Ses bonshommes ont – comme lui – des regards en coin : ils rient aux encoignures – tiens, comme lui également qui jongle avec les rictus –, ce sont des voyeurs plutôt bigleux aux poses élastiques. Ils se reluquent de travers – ils préparent sans doute un mauvais coup dans les surfaces du papier – et c'est toute la représentation qui sombre dans cet art subtil qui est celui du grotesque.

Jean Leclercq dessine des personnages griffonnés de phylactères rédigés au Bic® bleu, personnages tracés aux crayons de couleurs sur



Alexandre HECK, 2009, Sans titre, Collage et techniques mixtes, 420x296 mm



Jean LECLERCQ, 2009, Sans titre, Techniques mixtes, 210x297 mm



Adolpho AVRIL, 2011, 1100x730 mm – Peinture sur papier – Collection privée



Jean LECLERCQ, 2013, Sans titre, Techniques mixtes, 450x395 mm



Alexandre HECK, 2010, Sans titre, Collage et techniques mixtes, 593x420 mm

des papiers lignés ou quadrillés, ou sur ce qu'il a sous la main. Ces papiers en sont comme cirés sous les coups des crayons. Il emprunte à la bande dessinée, à toutes les bandes dessinées, les images et les textes qu'il redessine, l'on y reconnaît Titi, Tintin, Mélusine, Lucky Luke, Donald, Les Tuniques bleues, Les Simpson, et quantité de références bien plus obscures. Redessinées et extraites de leur contexte, ces images chargées de bulles peuvent alors prendre des sens insoupçonnés, les visages avouer des monstruosité imprévues. Les tronches crient, grincent, grimacent joyeusement – comme Jean à l'atelier, Jean aux poches toujours remplies de points d'exclamation qu'il offre comme des bonbons – et même Tintin a l'air sous acides, Donald schizophrène, Bobette hystérique.

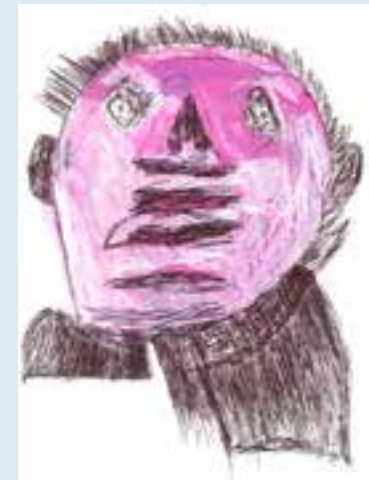
Les visages dessinés par Brigitte Jadot sont jetés sur le papier en une pure acrobatie électrique et pourtant, presque à chaque fois, on a l'impression qu'il y a réellement quelqu'un là derrière. C'est *criant* de vérité. Ces fantômes ont un corps et Brigitte Jadot parvient à nous le faire croire en usant de sa propre boîte à outils pleine à craquer de nerfs de toutes les couleurs. Ce qui pourrait n'être qu'une boue est à chaque fois une évidence visuelle, en quelques traits, on y croit. Ces corps fantômes se dédoublent, peut-être est-ce dû au regard qu'elle porte sur son modèle – peut-être que ces décalages relèvent de la pure optique – à moins qu'il ne s'agisse d'une déformation apparue à un moment donné entre ce modèle et sa traduction – mais quand, allez savoir.

Les corps peints par Irène Gérard sont en morceaux, en morceaux recollés, comme un vitrail défenestré, couché sur le parvis d'une église. L'objet est complexe mais presque toutes les brisures sont là, reste à les assembler pour reconstituer une histoire visuelle plausible. Têtes et membres s'encastrent, s'accouplent, se clipsent et se cliquent pour composer des corps différents mais malgré tout crédibles. Et une mâchoire s'emboîte dans un maxillaire, un maxillaire dans l'aile d'un nez, l'aile d'un nez dans l'espace vacant entre les deux yeux, deux yeux qui nous observent. Un étonnant portrait d'après une peinture de Luc Tuymans, un autre d'après Holbein, les visages sont disloqués en leurs parties cloisonnées – rappelant les images « do it yourself » qu'Irène apprécie, découpées comme un puzzle aux morceaux numérotés renvoyant à des couleurs. Il suffit juste de s'habituer à ces nouvelles anatomies, ces relations inédites entre leurs différentes parties.

Les visages de Christine Remacle viennent s'écraser sur le pare-brise de notre champ de vision. L'un après l'autre, de façon systéma-

tique, comme un inévitable accident qui se répèterait inlassablement, c'est-à-dire sans que l'on imagine un seul instant s'en lasser. Car les variations dans les gammes de couleurs sont inépuisables et les façons de percuter diverses et variées. Ces têtes viennent s'encaster bien largement dans notre champ, le plus souvent du front à la lèvre inférieure, le menton est le plus souvent oublié, la bouche bée, une bouche édentée mais aux quelques canines suffisantes pour mordre. Les peintures de Christine Remacle ne vont pas vous sauter au visage – la peinture est une fiction en deux dimensions, rappelez-vous – mais l'on ne peut se préserver d'une impression d'explosion imminente comme lorsqu'on rencontre Christine.

Tout dessin, gravure ou peinture exécutés d'après un modèle en deux ou trois dimensions est une interprétation – que voulez-vous faire de plus avec une tige qu'on trempe dans de la pâte colorée ou qui sert à creuser une tranche agglomérée de bois ? Un choix conscient ou inconscient de signes à faire figurer dans une image pour qu'on puisse la comprendre. Dans les peintures de John Constable ou, plus tard, de Lucian Freud, il ne s'agit pas en effet de peindre toutes les feuilles d'un arbre pour qu'on ait l'impression de toute sa touffeur, la multitude y est suggérée en quelques touches. Dans *Portraits crashés*, la plupart des artistes de La « S » Grand Atelier représentent, chacun à sa façon, avec ses propres outils, le monde comme on le connaît peu. Au-delà d'une simple question d'interprétation, ils inventent de nouveaux codes pour nous faire voir ce monde, et en particulier les êtres qui le peuplent, différemment. Et voir n'est pas tout, ressentir aussi, car il est question ici d'yeux plus ou moins bien ajustés mais aussi de peaux qui réagissent à la tristesse ou à la joie, de nerfs qui coïncent et se décroïncent. On aimerait parfois être dans leur tête – comme dans celle de Paul Cézanne lorsqu'il décida de tordre le cou à la perspective il y a plus d'un siècle –, munis de leur instrument de vision afin de voir ce qui se cache vraiment derrière cette idée, aux possibilités infinies, de *représentation*. Et puis, n'est-on pas ce que l'on peint ou dessine ? Ne dessine-t-on ou ne peint-on pas ce que l'on est, tout simplement, peu importe le niveau de nos déficiences mentales.



Nicole CLAUDE, 2011, Sans titre, Techniques mixtes, 400x299 mm

RITA ARIMONT/LAURA DELVAUX

DEUX FIGURES ÉMERGENTES DU TEXTILE

— FRANÇOIS LIÉNARD —

Rita Arimont
(1967, Malmédy, B)

Rita Arimont emballe des objets, des contenants, des contenus, des matières choisies au hasard du désordre feint d'un atelier. Et l'on ne sait plus ce qui se cache sous les papiers collants ou calque, la corde et les laines, les cellophanes et les vinyles, les polystyrènes et les cartons qui recouvrent.

Passe-temps sous plastique, une chaussure devient une chose, une banalité se fait sculpture. Et l'on est alors hypnotisé par une botte, sans doute au départ en caoutchouc, ensuite étouffée d'autocollant rouge vif, de ruban de masquage couleur beurre, ligotée de ficelles et de raphia. Un objet hypnotique comme les *Botten met sneeuw* (1966) de Panamarenko, ces caoutchoucs recouverts de mousse de polyuréthane, vernis du jus épais du temps, neiges anciennes miraculeusement conservées. De purs ovnis. Il est étonnant comme cet art particulier qui est celui du recouvrement fasse songer à autant de références dans une histoire de l'art récente – comme des boîtes qui tomberaient soudain en nombre d'une armoire mal rangée.

Christo qui emballait, avant qu'il ne s'attaque à l'Histoire, de modestes monuments domestiques comme une bouteille de vin ou une machine à écrire. Ou Marcel Duchamp qui bricola un jour de grande liberté *A bruit secret* (1916) – cette pelote de ficelle entre deux tranches de laiton contenant un bruit à jamais prisonnier. Et l'on se demande si Rita Arimont n'a parfois pas emballé des morceaux de vie à jamais enfouis, si elle ne perpétue pas malgré elle cette jeune tradition d'une pratique artistique encore vierge de guides et de manuels.

Laura Delvaux
(1975, Bujumbura, Bu)

Laura Delvaux brode des peluches avec des laines. Elle serre les points si fort que l'animal d'abord s'étouffe, ensuite se pétrifie sous l'effet des couches de fils. Plutôt que broderie nous dirions momification – et qui y-a-t-il donc à l'intérieur de ces animaux sans organes ? Des peluches comme incarcérées de laines, enterrées vivantes dans les couleurs qui se feutrent. Parfois un œil émerge, une oreille, une patte. Souvent la bête est prisonnière de son propre cocon. Et l'on ne sait plus si l'on a affaire à un insecte, un animal ou un enfant – et c'est bien là que réside la cruelle attraction de toute poupée. On ne sait si Laura colorie de fils les peluches en fonction de leurs pelages ni si Laura accorde quelque valeur symbolique à tout ceci. Ce que l'on sait c'est que diverses émotions passent – sans doute mettrons-nous enfin un jour des noms là-dessus – et que nous ne pouvons rester indifférent à ces magies.





2008, Résidence match de catch, Paz BOIRA & Rémy PIERLOT

LA NOTION DE RÉSIDENCE ARTISTIQUE À LA « S » GRAND ATELIER

— PATRICK PERIN —

Ce n’est pas un hasard si 2011 a servi de point d’arrêt pour une réflexion sur les pratiques de création mises en œuvre à La « S » grand atelier. En effet, 2011 marque les cinquante ans d’existence de l’institution porteuse, l’ASBL *Les Hautes Ardennes* de Vielsalm.

C’est son directeur (par ailleurs président du Conseil d’administration de La « S »), Philippe Périlleux, qui a proposé qu’un événement qui permettrait de mettre en lumière le travail réalisé par les ateliers artistiques soit organisé. L’occasion était donnée à Anne-Françoise Rouché, directrice artistique de *La « S » Grand Atelier*, de mettre sur pied deux journées de réflexion collective autour des résidences d’artistes menées depuis cinq ans à *La « S »*.

Durant cette demi-décennie, nombre d’artistes, handicapés ou non, sont passés par les ateliers de l’association. Sans doute n’était-il pas inutile de marquer un temps de pause, une sorte d’arrêt sur image, pour mieux se rendre compte du chemin effectué, de l’état des choses et des potentielles suites de telles expériences. L’ambition de ces deux jours était aussi de dégager un dispositif de réflexion et d’expertise autour de ces pratiques artistiques.

Il était également important d’avoir les retours des artistes venus échanger en ces lieux, des animateurs-artistes qui mènent les ateliers quotidienne-



Rita Arimont, 2013, Fil brodé et polyester, 360 x 300 x 60 mm

Laura Delvaux & Rita Arimont

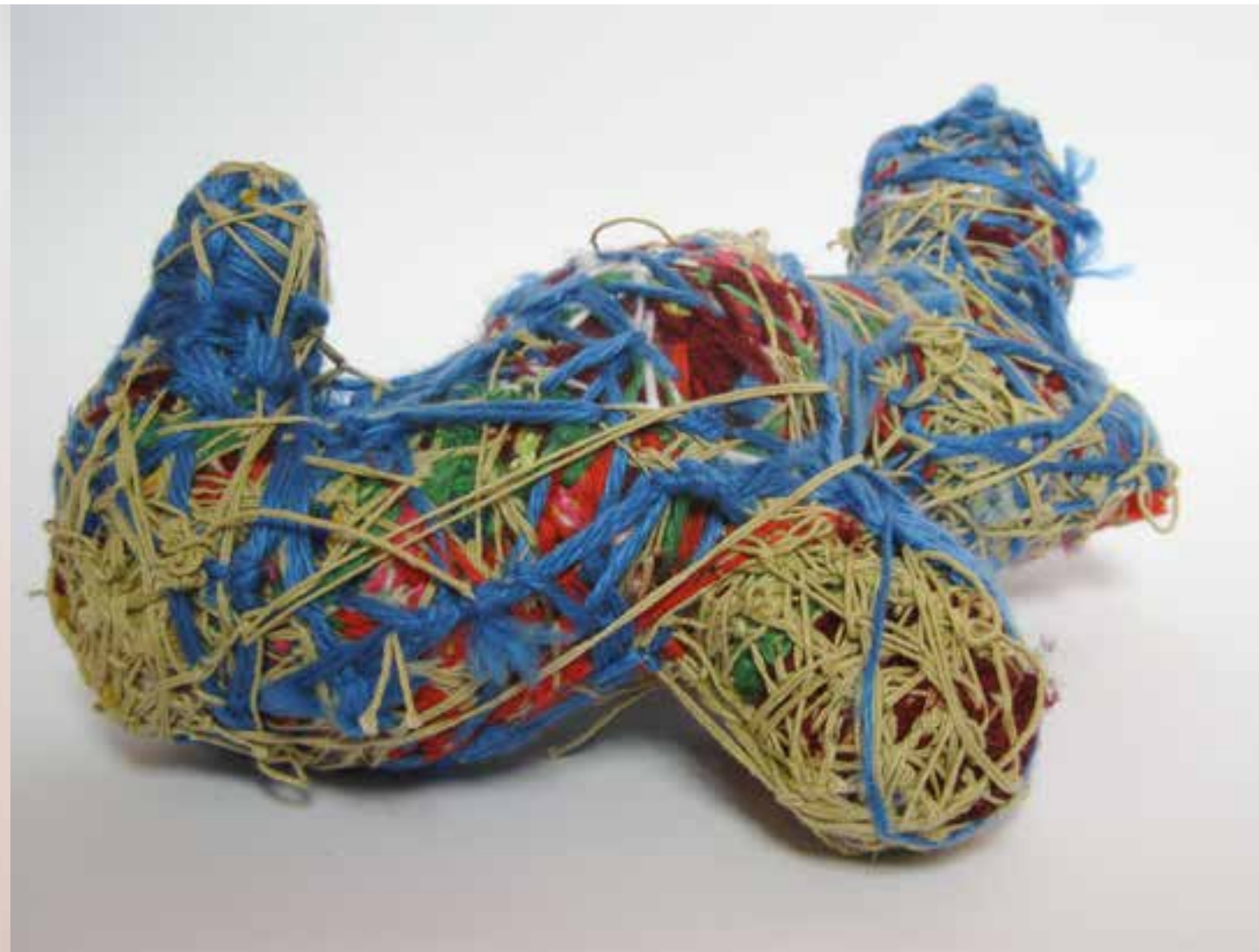
→ Deux figures émergentes du textile

La résidence *Knitting Dolls* (2009) et la rencontre avec différents professionnels du textile a agi pour Laura Delvaux (1975, Bujumbura, BDI) comme une véritable révélation pour le fil et la couture. Depuis, elle fréquente exclusivement l’atelier textile où elle développe un travail personnel autour de la transformation d’ours en peluche récupérés ci et là en sculptures dures comme de la pierre.

Il est des instants magiques dans la vie d’un atelier ; comme ce jour où Rita Arimont (1967, Malmédy, Belgique) délaissant la peinture, s’est lancée dans une construction en carton, scotch et plastiques divers. Son premier assemblage ayant été auto-estimé comme une pleine réussite, l’artiste s’est rapidement concentrée sur sa nouvelle passion. Au fil du temps, Rita Arimont a affiné ses choix et ne les laisse plus diriger par le hasard des matériaux mais par une démarche consciente et un goût prononcé pour les épaulettes de couture et les têtes de mannequins en plastique. Photos © Nicolas Bomal/*La « S » Grand Atelier*.



Laura Delvaux, 2012, sculpture textile, 210 × 150 × 140 mm



Laura Delvaux, 2012, sculpture textile, 240 × 110 × 120 mm



Rita Arimont, 2013, Polyvinyle et laine, 270x220x120 mm



Rémy Pierlot La Caserne, 2013

Outre ses talents de dessinateur, de graveur et de sculpteur, Rémy Pierlot (artiste de La « S » Grand Atelier) a montré à plusieurs occasions son attirance pour le médium photographique. Soutenu par le photographe Christian Deblanc qui l'a initié à l'utilisation d'un appareil numérique compact, Rémy le solitaire a promené son capteur en extérieur et s'est intéressé à l'environnement particulier de La « S », le site réaffecté d'une ancienne caserne militaire... *Photos © Rémy Pierlot/La « S » Grand Atelier*

www.chrisdeblanc.com
www.lasgrandatelier.be





ment, mais aussi des programmeurs, curateurs, acheteurs, galeristes qui s'intéressent, chacun avec leur point de vue, aux résultats de ces pratiques mixtes. En outre, il était enrichissant de se confronter aux regards des théoriciens (historien de l'art, sociologue, philosophe...) pour appréhender d'autres facettes de ce travail. Enfin, ces deux journées de réflexion donnaient l'opportunité d'inviter les publics à partager leurs impressions et leurs questionnements par rapport aux créations, aux fonctionnements et aux différents aspects que recouvre la mise en œuvre de résidences artistiques.

Le cadre étant posé, il faut à présent revenir à la genèse de ces projets de résidences. En 2005, Le *Centre d'Art Contemporain du Luxembourg belge* mettait en place une série d'expositions en différents lieux sous l'appellation « Parcours singuliers ». Comme son nom l'indique, cet événement se présentait sous la forme d'un parcours à travers la Province du Luxembourg, jalonné par divers lieux de création et de diffusion. L'objectif de ce projet était double : d'une part, il permettait de faire découvrir des œuvres d'artistes dit « outsiders », encore trop peu montrées ; d'autre part, ce parcours visait à valoriser des espaces connus et moins connus du public. C'est dans ce contexte que La « S » Grand Atelier a été contactée pour monter une exposition dans ses murs afin de valoriser la production et le cadre de création des artistes fréquentant l'association. La réussite de cette première exposition *in situ* a poussé l'équipe de La « S » à se demander s'il ne serait pas utile et pertinent d'établir à Vielsalm un pôle permanent qui valoriserait la production de ses artistes déficients mentaux. La question sous-jacente était celle de l'identité à donner à ce nouveau lieu. Très vite est apparue une volonté de se distinguer des galeries ou autres musées préexistants, afin de n'être ni une redite ni un concurrent sur le territoire relativement restreint de la Belgique. Un comité de réflexion constitué de spécialistes du secteur – Carine Fol, alors directrice d'Art) & (Marges à Bruxelles, Brigitte Van den Bossche du Madmusée à Liège, Eric Delmotte, artiste vidéaste et performeur, Gilles Rion, collaborateur de La « S », diplômé de l'ULG en anthropologie de la communication et médiation culturelle ainsi qu'en art actuel et Anne-Françoise Rouche, directrice de La « S » et de l'équipe des animateurs – s'est donc réuni pour identifier les spécificités de La « S » Grand Atelier. Deux caractéristiques propres au centre sont ressorties de ces discussions. Premièrement, le centre d'art est situé en zone rurale, hors des circuits habituels des réseaux de l'art. Deuxièmement, cet espace est en lien direct et constant avec les ateliers. Le fonctionnement sous forme de résidences d'artistes semblait dès lors une piste idéale pour rester dans un contexte de travail où le centre des préoccupations et de



2009, Résidence Coolers



2012, Résidence Motor Slam Kiss



2007, Résidence Match de catch : GIPI & Jean-Jacques OOST



2010, Résidence sérigraphie, Pakito BOLINO & Pascal LEYDER

l'attention se portait sur les artistes déficients mentaux. En outre, cette formule permettait l'échange direct avec des artistes venus de tous horizons qui trouveraient à Vielsalm un espace de travail hors norme dans un contexte particulier, celui d'une ancienne caserne militaire au cœur de l'Ardenne belge. Partant de cette idée, les salles d'exposition trouvaient, elles aussi, une double vocation, puisqu'elles offraient une possibilité immédiate pour montrer les résultats des résidences, s'ils étaient jugés satisfaisants, et pouvaient également servir d'ateliers lorsque cela s'avérait nécessaire.

Passer de l'émergence d'une idée à sa concrétisation n'est pas toujours chose simple. Il fallait se demander pour quelles raisons, de quelle manière et avec qui faire ces tentatives. Finalement, les premières résidences se sont faites de manière empirique, avec cependant quelques présupposés. Le premier était de considérer le travail des artistes porteurs d'un handicap comme une plus value et non comme un frein à la création. Il était, et reste fondamental d'éviter toute vision compassionnelle ou « romantique » des artistes mentalement déficients. Leurs visions particulières de l'art devaient constituer l'opportunité d'envisager de nouvelles approches du travail artistique. L'idée première était donc de s'appuyer sur les spécificités des personnalités présentes dans les ateliers pour mettre en place des résidences. Il s'agissait de créer un espace pensé comme un laboratoire de recherche artistique dont le socle serait l'expérience et l'échange par la « contamination » réciproque.

Sur ces bases et, si l'on peut dire, grâce à l'absence de mode opératoire arrêté, les premières expériences de travail collectif ont vu le jour. Après observation de ces cinq années de pratique de « contamination », on peut dégager quelques axes qui ont orienté le choix des résidences réalisées et celui des artistes invités pour concrétiser les projets envisagés. Il faut insister ici sur le fait que ces lignes de conduite n'ont pas toujours été formulées comme telles lors de la préparation des résidences mais qu'il s'agit, pour partie, de vision *a posteriori* des choses. Définir de manière trop arrêtée un fonctionnement pourrait provoquer un manque de volonté d'expérimentation et de spontanéité. Cette spontanéité étant souvent l'une des grandes forces de la personne mentalement déficiente ; il serait fortement regrettable d'y mettre des barrières par souci de normalisation, ou tout simplement pour se rassurer.

Ainsi, la première expérience de travail collectif, et sans doute la plus évidente au vu des valeurs défendues par La « S » Grand Atelier,



2013, Résidence de Gustavo Giacosa et Fausto Ferraiuolo



2009, Residence XXL, Giuliana GIRONI & Philippe Da FONSECA



2009, Résidence Vues en plans, Ludovic DEMARCHE & Adolpho AVRIL



2008, Résidence Magik Miuzik



2010, Résidence Won Kinny White, Barnabé MONS & Richard BAWIN



Résidence Undo-Redo, 2007, Messieurs Delmotte et Rémy Pierlot



2007, Résidence, Richard fait son cinéma

s'est construite autour du travail et de la personnalité bien trempée de Richard Bawin. Cet artiste est un des plus anciens et des plus prolifiques des ateliers de l'association. La proposition faite à Richard Bawin a été de choisir les artistes avec lesquels il souhaitait collaborer lors d'une résidence. Sans hésitation, son choix s'est orienté vers Luc Boulangé, ami et « maître » de Richard puisque c'est lui qui, au sein du Créahm Liège, a été le premier, fin des années septante, à initier Richard Bawin au bonheur du travail artistique. L'artiste trisomique a également fait appel à ses anciens condisciples des ateliers du Créahm pour créer un ensemble d'œuvres autour d'une thématique qui lui est chère, le cinéma. Bien qu'essentiellement basées sur la peinture, les créations nées des deux semaines de travail collectif se caractérisent par la variété des approches et des supports sur lesquels elles ont été réalisées. Outre ce projet collectif axé sur la peinture, cette expérience a permis à Richard Bawin d'aborder de nouveaux médias comme le vidéoclip avec *El Duel*, illustration filmée d'un morceau chanté par lui à l'atelier musique, et le film d'animation avec *King Kong The True Story*.

Ce premier exemple de travail en résidence est révélateur du fonctionnement de l'organisation de La « S » Grand Atelier et met en lumière quelques axes fondamentaux qui constitueront la base des autres expériences à venir. Comme déjà signalé plus haut, le fondement même de la résidence est le travail et la personnalité d'un artiste porteur d'un handicap. Le choix des artistes extérieurs participant à ce projet relève d'une envie propre à l'artiste et non d'une « stratégie » ou de visées précises en termes de création. À un certain moment, c'est l'ambiance de travail et les possibilités offertes par le lieu de création, notamment grâce à la diversité des ateliers existants, qui permettent de dévier du canevas de départ de l'organisation. Et c'est bien là un des axes récurrents des expériences de création collective menées à La « S » : partir de contraintes nécessaires au démarrage d'un projet et se laisser porter par la liberté de création des différents intervenants. Dans cet exemple précis, et c'est une des directions choisies pour les projets de l'association, les deux semaines de création s'appuient sur une œuvre déjà établie pour la développer et, en un sens, pour la dépasser par l'usage de différentes techniques et approches.

La seconde expérience de création collective est tout aussi révélatrice du fonctionnement de La « S ». Elle a vu le jour grâce à l'observation des pratiques et des résultats de l'atelier gravure, basé sur l'expérimentation de techniques d'impression hors des voies strictes et



2008, Résidence match de catch, Olivier DEPREZ & Adolpho AVRIL

conventionnelles du métier de graveur. Cette grande liberté technique faisait écho aux recherches graphiques du collectif de bande dessinées *Frémok*. Il n'en fallait pas moins pour que quelques-uns de ces auteurs soient invités pour ce qui allait devenir le premier round du *Match de Catch* à Vielsalm. Parallèlement, et toujours dans cette idée de diversifier les approches, un film d'animation, « Les inconnus dans la boîte », mené par Ursula Ferrara et Manuela Sagona, était créé pendant qu'une autre tentative de récit par la peinture, « Rosa Vallonia », voyait le jour sous la direction de Riccardo Bargellini. Ici, la mise sur pied d'une résidence embrassait donc deux objectifs : d'une part, il s'agissait d'élargir, par le biais de procédés variés, le champ des propositions déjà

émises en atelier ; d'autre part, il était question de réaliser une forme inédite de création en binôme, sur base d'un récit.

Outre les deux grands axes déjà évoqués, une toute autre résidence artistique menée à Vielsalm a participé à l'édification du parcours expérimental des résidences de La « S » Grand Atelier. Messieurs Delmotte, artiste vidéaste performeur et plasticien, en a été l'initiateur. Cette expérience n'a pas été simple et est révélatrice des *a priori* et des réticences qui peuvent parfois se présenter dans l'équipe de La « S ». Plusieurs craintes, directement et indirectement liées au travail artistique de Messieurs Delmotte, ont été émises lors de sa proposition de collaboration. L'art

contemporain et, en l'occurrence, celui de *Messieurs Delmotte*, utilise régulièrement l'absurde et l'humour. Or, la mise en scène de personnes porteuses d'un handicap, dans une société qui ne leur laisse encore que peu de place, voire ignore leur existence, est une chose complexe qui demande beaucoup de tact pour éviter une vision irrespectueuse. À cet égard, les travailleurs de *La « S »* sont les garants de l'image des ces artistes. L'inquiétude était donc que ces images filmées ne soient pas en adéquation avec les valeurs défendues par l'association. La seconde appréhension, plus générale celle-là, revient régulièrement dans les discussions d'équipe : elle tient à la peur que l'on utilise la personne handicapée au lieu de collaborer avec elle. Les champs explorés par l'art contemporain sont multiples et variés et tentent toujours de s'élargir. Aujourd'hui, de très nombreuses pistes ont été explorées et il ne reste guère de voies qui permettent la nouveauté, surtout lorsqu'il s'agit de bousculer les esprits ou de choquer. L'utilisation de la personne handicapée mentale est une terre quasi vierge et propice à cette fin. La tentation pour un artiste contemporain d'utiliser ce nouveau « terrain de jeu » n'est donc pas à exclure. Encore une fois, il incombe aux personnes qui encadrent les artistes mentalement déficientes d'être attentives, afin d'éviter ce détournement malsain. Cependant, il faut admettre que ces réticences ont leurs limites et peuvent être un frein à la liberté de création lorsqu'elles relèvent d'un manque de confiance et d'audace. Et cela a bien failli porter préjudice au projet de Messieurs Delmotte. Heureusement, la persévérance et la détermination de l'artiste ainsi que l'accueil et la spontanéité des artistes handicapés ont permis d'éviter un échec. Dès ses premiers passages en atelier, Messieurs Delmotte s'est révélé intéressé par la personnalité de plusieurs artistes et s'est appuyé sur ces rencontres pour mettre en place son dispositif artistique. Finalement, tout le monde s'accorde à reconnaître la beauté et la poésie qui émanent des vidéos et, à leur vision, il semble évident que l'on est bien loin de l'idée de manipulation qui avait pu effrayer l'équipe de *La « S »*. Au contraire, le projet *Undo/Redo*

constitue sans doute une des manières les plus inédites et les plus originales de toucher à une part de la personnalité de chacun des protagonistes.

On le voit au travers de cet exemple, la mise sur pied de résidences n'est pas sans poser de nombreuses questions. Chacune d'entre elles comporte les siennes et il est ici impossible de s'arrêter sur toutes celles qui ont été vécues à *La « S »* durant ces cinq dernières années. Un projet, pourtant, peut encore être cité, pour rendre compte des divers cheminements qui ont favorisé la mise en place de résidences artistiques : il s'agit du projet « Knitting Dolls ». Ce projet est né de l'émergence de nouvelles compétences chez certains artistes qui se sont emparés du matériau textile pour leur création. N'ayant pas encore d'expérience en la matière, *La « S »* a fait appel à des artistes contemporains et à deux ateliers expérimentés pour lancer une résidence de création collective. Dans la mesure où elle constitue la première forme apparue en atelier, c'est la poupée qui a été choisie comme élément central du projet. La contrainte, ici, était triple, puisque il s'agissait de réaliser des poupées, en matériau textile, à partir d'œuvres issues de la collection de *La « S »*. Aucune collaboration n'avait été préétablie, ce qui laissait le champ ouvert à toute possibilité. Comme chaque fois, le canevas de départ a été contourné et dépassé, pour finalement donner lieu à des créations textiles où la libre interprétation était de mise.

Enfin, au nombre des exemples de travail collectif, on ne saurait omettre les nombreuses résidences dédiées à la musique. Au cours de ces dernières années, elles ont pris diverses formes selon les besoins ou les envies. Elles ont tenu de la performance avec un concept comme la *Magik Musik* qui voyait plusieurs musiciens, handicapés mentaux ou non, logés dans une boîte pourvue de trappes, d'où sortaient tantôt des sons électroniques grâce à des déclencheurs, tantôt des sons d'instruments à vent directement manipulés par les musiciens. Elles ont pris une forme plus « classique » dans le projet de

groupe *Won Kinny White* dont le chanteur était l'artiste multidisciplinaire Richard Bawin, pour s'élargir à un collectif musical européen avec *The Choolers*. Chacune de ces formules repose sur la même volonté de mêler musiciens handicapés et non handicapés mentaux dont le centre d'intérêt est la musique. Dans tous ces projets, de nombreux styles musicaux sont abordés pour laisser à chaque intervenant la liberté de s'exprimer dans une direction qui lui est propre. Aujourd'hui, la volonté d'Antoine Boulangé, animateur-musicien qui dirige l'ensemble de ces projets, est d'élargir encore le cadre en mêlant la musique à d'autres arts de la scène, comme le théâtre et la danse, afin de concevoir un spectacle plus large que le simple concert.

Les exemples choisis montrent qu'il n'existe pas une méthode unique qui prévaudrait dans la mise sur pied de résidences d'artistes au sein de *La « S »* Grand Atelier. Toutes ces expériences ont eu un caractère unique et inédit. Elles sont chacune la résultante d'opportunités ou d'une forme de nécessité à un moment donné. Le point commun de toutes ces résidences est le lien étroit entre *La « S »*, en tant que lieu de diffusion, et ses ateliers, où la création avec des artistes porteurs d'un handicap mental est quotidienne. Aujourd'hui, *La « S »* Grand Atelier est toujours en recherche d'autres voies à explorer et souhaite encore s'ouvrir à des disciplines non abordées.

Pour mieux cerner et comprendre les résultats de certaines résidences artistiques, il faut s'arrêter sur l'importance du contexte de création qu'est *La « S »* Grand Atelier. Venir à *La « S »* signifie venir au cœur de l'Ardenne, dans une caserne militaire réaffectée – une sorte de cocon un peu hors du monde, avec une histoire et un vécu particulier. On a déjà souligné l'impact des divers ateliers et les possibilités que cela offre d'un point de vue structurel, mais on a peu insisté sur l'influence qu'a pu avoir cette ancienne caserne sur la création elle-même. Dès la première résidence autour

de la bande dessinée, plusieurs artistes ont trouvé dans le lieu un prétexte, ou une contrainte peut-être, à leur création. Ainsi le récit créé par Jean-Jacques Oost et Gipi est sous-tendu par l'histoire de la bataille des Ardennes, qui est à la fois le prétexte à leur création et – surtout – le point de rencontre entre ces deux artistes. Le travail développé depuis 2007 par Adolpho Avril et Olivier Deprez est du même ordre et va plus loin encore, puisque la caserne de Vielsalm est le théâtre des différentes formes qu'ont pris leur travaux communs. Il en va de même pour Ludovic Demarche qui a travaillé sur le thème de la carte d'État-Major et a réalisé une série de dessins de la caserne elle-même. Plus récemment, c'est l'artiste Moolinex qui s'est laissé guider par ce lieu de création pour en extirper une histoire semi-imaginaire autour d'une *Armée secrète* de Vielsalm.

Dès leur conception, les espaces mis à disposition pour les résidences et les expositions ont été réfléchis pour être modulables. Cet esprit, initialement insufflé, a des retombées sur l'ambiance de création particulière à *La « S »* et trouve des prolongements concrets dans les résultats obtenus. Ces lieux, a priori un peu austères et loin de tout, sont finalement devenus un atout et constituent une contrainte de création non négligeable dans le contexte des expériences de mixité. Ils font aujourd'hui partie intégrante des spécificités du travail réalisé à *La « S »*. Comme les résidences elles-mêmes, ces bâtiments ont évolué et se sont transformés au cours des cinq dernières années soit par nécessité, au gré des besoins imposés par telle ou telle résidence, soit par envie pour briser la monotonie de ces blocs identiques que sont les bâtiments d'une caserne. Par ailleurs, d'important travaux d'aménagement sur l'ensemble du site des « Hautes Ardennes » ont aujourd'hui permis de créer un axe qui traverse l'ensemble des bâtiments, mettant en connexion directe les espaces de spectacle et d'exposition avec un restaurant et les ateliers de *La « S »*.

On le voit : les évolutions et les réflexions survenues au cours de cette dernière demi-décennie sont multiples. L'expérience et l'expertise venant, un processus de mise en place des résidences d'artiste s'est dessiné. Aujourd'hui, toute résidence artistique commence par une phase d'observation, durant laquelle il n'est pas question de travail commun, mais bien de rencontres entre personnes. Cette période de rencontre est apparue au fil du temps comme nécessaire au bon déroulement du travail collectif ultérieur, et ce pour différentes raisons. Pour la personne handicapée, dont le cadre de vie social est souvent restreint, la relation humaine est fondamentale et le travail avec une tierce personne est, même si ce n'est pas le facteur unique, affaire de confiance. On a d'ailleurs constaté une nette évolution au cours de ces cinq années dans l'attitude des artistes du centre à l'égard des « étrangers » aux ateliers. Au départ, les visites de personnes extérieures étaient souvent perçues comme un élément perturbateur qui venait briser des habitudes rassurantes. Maintenant, il est devenu normal qu'il y ait du passage dans les ateliers. Du point de vue de l'artiste invité, aussi – particulièrement lorsqu'il n'est pas porteur d'un handicap mental – la rencontre avec les artistes de La « S » est un passage important. Il faut d'abord dépasser des a priori parfois mêlés de crainte ou d'attirance « romantique » envers le handicap pour créer une relation simple et saine, qui permettra un travail collectif. Par ailleurs, cette période de rencontre est fondamentale pour trouver les convergences ou les pistes de travail possibles en fonction des compétences et des désirs de chacun. Il n'est pas rare de voir un artiste arrivé avec un projet défini changer radicalement son orientation après cette phase d'observation. Toutes les résidences nées à La « S » sont le fruit de ce moment d'équilibre précaire où, d'une rencontre, d'un partage de compétences, naît un projet qui évoluera encore dans sa phase de concrétisation. C'est pour cette raison qu'il demeure essentiel de valoriser l'expérimentation avant la recherche de résultat.

Bien entendu, toutes ces expériences ont une fin et il en résulte des œuvres sous de nombreuses formes. Les suites de ces expériences prennent différentes orientations et peuvent être inattendues, voire inespérées. Le plus souvent, les productions sont d'abord montrées dans les murs de La « S » sous forme d'exposition, de projection ou de concert, selon le cas. Cette première finalité du travail est intéressante dans ce qu'elle a d'immédiat pour les artistes concernés. C'est une opportunité d'avoir sous les yeux une présentation valorisante des productions et de bénéficier du regard et des critiques d'un public. C'est également une phase particulièrement importante pour les artistes du centre qui n'ont pas toujours la possibilité de se déplacer pour voir leurs œuvres dans d'autres lieux. Au-delà de cette première présentation, les résultats des résidences ont parfois fait l'objet de publications. L'exemple le plus éloquent et dont les conséquences ont été les plus inattendues est sans conteste celui de *Match de catch à Vielsalm*. Suite à une résidence autour des littératures graphiques, dont les résultats surpassaient les attentes, le livre s'est imposé comme un aboutissement logique et évident. Le fait d'avoir travaillé avec des auteurs issus de la maison d'édition *Frémok* facilitait, bien entendu, la tâche. Le retentissement et les suites qu'allait générer cette publication n'étaient par contre, eux, pas du tout prévus. Dès sa sortie, le livre a fait figure d'évènement dans le monde de la bande dessinée alternative jusqu'à permettre la présentation des planches originales au festival d'Angoulême. Cinq ans après cette expérience, l'exposition *Match de catch à Vielsalm* à été montrée à de nombreuses reprises à travers le monde, et continue à voyager et à susciter l'intérêt. L'aspect inédit et la qualité de ces productions a permis de donner un coup de projecteur sur La « S » autant que sur le collectif *Frémok* et, par là, sur les compétences d'artistes porteurs d'un handicap mental. Parallèlement aux suites induites par la publication, le travail engagé lors de cette résidence *Match de catch à Vielsalm* a pris d'autres tournures. Certains auteurs comme



2012, Résidence Aktion Mix Comiks Commando

Dominique Goblet et Dominique Théâte, ou encore Adolpho Avril et Olivier Deprez ont souhaité poursuivre leur collaboration pour créer un livre en duo. Un second round au « match de catch » a vu le jour et a abouti aux livres de Paz Boïra et Rémy Pierlot, *Nos terres sombres*, ainsi qu'à celui de DoubleBob et Nicole Claude, *La crâne rouge*. Ce ne sont pas les seules conséquences de cette expérience. Ainsi, la collaboration entre Adolpho Avril et Olivier Deprez se prolonge dans la création d'un film d'animation réalisé à La « S » avec l'association productrice *Graphoui* (Bruxelles) et l'entrée dans l'univers de la bande dessinée a permis à Rémy Pierlot de travailler sur une interprétation libre et inédite de Don Quichotte. Quant à Thierry Van Hasselt, la col-

laboration qu'il a entamée durant l'été 2007 avec Richard Bawin lui a inspiré un nouveau mode de création autour de la linogravure *Aktion Mix Comics Commando*. Ce projet consiste en un atelier de gravure itinérant. Il s'agit de donner l'occasion à qui le souhaite de créer des images gravées à partir de photographies tirées de films souvent méconnus ou de séries Z tout aussi obscures. Au-delà de l'aspect ludique du projet se profile, en filigrane, une réflexion déjà entamée au sein du collectif *Frémok* concernant la notion d'auteur et sa pertinence.

Ces exemples de contamination ne sont pas les seuls. On peut encore évoquer Messieurs Del-

motte pour qui l'expérience *Undo/Redo* a été suffisamment marquante dans son parcours d'artiste pour qu'il décide de tenter d'autres expériences de collaboration avec des artistes handicapés mentaux, dans d'autres vidéos. On peut aussi évoquer le cas des membres du groupe français *Sheetah et les Weissmüller* qui, convaincus de la puissance scénique de Richard Bawin, l'ont, à plusieurs reprises, invité à monter sur scène à leurs côtés.

Au-delà des conséquences pratiques de ces différentes expériences de mixité, il en est une qui, peut-être, est plus fondamentale encore : celle de l'élargissement des réseaux dans lesquels vient s'inscrire La « S ». Au cours de ces cinq dernières années, La « S » Grand Atelier a accueilli nombre de gens, qu'ils soient artistes, spectateurs, acheteurs, collectionneurs, responsables d'ateliers, chercheurs... Aujourd'hui, il ne se passe pas une semaine sans qu'il n'y ait une visite de ses structures ou une demande pour l'un ou l'autre projet. Peu à peu, le centre de création voit son champ d'action et de reconnaissance s'élargir dans de multiples directions. Il est évident que la mise en place de résidences artistiques est un des facteurs qui a contribué et contribue toujours à cette évolution. Grâce à elles, les réseaux dans lesquels sont inscrits les artistes invités deviennent accessibles à La « S ». La diffusion des résultats de ces expériences est un des éléments essentiels à cet élargissement. Il est plus que probable que, seule, l'association aurait connu bien plus de difficultés à accéder à certains lieux de diffusion tels que des centres d'art contemporain, certaines galeries, certains concours, certains musées ou festivals. Toutes les collaborations ont ajouté du crédit aux actions de La « S » Grand Atelier. Cependant, il ne faut pas perdre de vue le point clé de tout ce travail, à savoir : la reconnaissance de la personne porteuse d'un handicap mental en tant qu'artiste. L'ambition de l'association, dans la mesure de ses possibilités, est bien de faire admettre et recon-

naître les compétences – voire une certaine plus-value – du handicap dans le champ des arts, et donc de la société au sens large. La contamination, pour reprendre ce terme, ne s'arrête pas à la création de l'œuvre : elle s'étend autant à la diffusion qu'à la réception de celle-ci et, partant, elle pousse à la réflexion sur la place de la personne handicapée dans nos sociétés, ainsi que sur le statut de l'artiste aujourd'hui. Restent malgré tout deux questions cruciales auxquelles il n'est pas simple de répondre. Elles concernent la compréhension et l'impact de ce travail chez l'artiste porteur d'un handicap et, dès lors, la place à donner à sa parole dans cette réflexion globale. Plusieurs signes tendent à prouver que les expériences artistiques menées ces dernières années ont une incidence positive sur les artistes concernés. Tout d'abord au travers de l'œuvre qui fait suite aux résidences, dans ce qu'elle montre comme améliorations ou tout au moins comme diversifications. Le plaisir à la fois retiré des rencontres et du travail effectué va dans le même sens. Il semble indéniable qu'au fil du temps les artistes handicapés se sont habitués et prennent plaisir à voir arriver des personnes inconnues dans les ateliers. En outre, la fierté du travail accompli, de sa présentation voire de sa vente est un signe supplémentaire qui tend à prouver que les choix effectués sont positifs. Plus parlant encore, certaines personnes handicapées se définissent aujourd'hui en tant qu'artistes. Cependant, il demeure complexe de trouver la place à donner à la parole et au ressenti des personnes handicapées elles-mêmes, tant leur mode de réflexion diffère du nôtre. Il ne faut pas nier qu'il y a toujours une part d'interprétation, et sans doute de projection de notre part dans la représentation mentale que peut avoir chaque personne porteuse d'un handicap. Doit-on y voir quelque chose de négatif ? La question reste ouverte. Peut-être le présent ouvrage, à défaut d'y apporter des réponses définitives, et grâce aux différents points de vue qu'il comprend, permettra-t-il d'ouvrir un peu le champ des réflexions.

LA PLACE DE L'ANIMATEUR DANS LA RÉSIDENCE

DIALOGUE ENTRE PATRICK PERIN ET OLIVIER DEPRez, CONDUIT PAR SAMUEL LAMBERT LORS DES JOURNÉES GRAND SLAM CHAMPION

— ANNABELLE DUPRET —

Patrick Perin : Je crois qu'il est important de remettre les choses dans leur contexte, le « comment » et le « pourquoi » de cette résidence *Match de catch à Vielsalm du Frémok*. En fait, on peut directement parler de la place de l'animateur dans tout ça, car l'idée de résidence, elle est née de la création qui se faisait dans les ateliers de gravure de Fabian Dores Pais.

Car sa gravure n'est absolument pas conventionnelle. L'atelier se permet de grandes libertés par rapport au « carcan » du métier et débouche sur la création d'images qui ne sont vraiment pas classiques. Les « gens du métier » n'apprécieraient pas forcément les détournements qui en sont faits. Ce processus a permis de créer des images qui sont assez étranges et étonnantes. Et, de son côté, Anne-Françoise Rouche a fait des liens entre cet atelier, et ce qui pouvait se passer dans un certain milieu de la bande dessinée alternative et plus particulièrement au *Frémok*. Elle s'est dit qu'il y avait là certainement quelque chose à faire, car elle voyait des corrélations entre l'atelier de gravure et ce travail. Et elle s'est demandée pourquoi La « S » Grand Atelier n'inviterait pas des artistes de bande dessinée, par le biais d'une résidence, à amener une expérience supplémentaire à l'atelier. Ça s'est fait de manière assez instinctive et empirique. Comme elle avait perçu des choses communes (techniquement par exemple) de part et d'autre, Anne-Françoise Rouche, qui était fan du *Frémok*, a très justement rebondi sur cette idée. Elle a rencontré Thierry Van Hasselt pour voir s'il pouvait y avoir un intérêt de la part des auteurs du *Frémok* pour une



Christine REMACLE, 2006, Sans titre, Mono-type et techniques mixtes



Christine REMACLE, 2006, Sans titre, Mono-type et techniques mixtes



Christine REMACLE, 2006, Sans titre, Mono-type et techniques mixtes

telle expérience. L'objectif de cette invitation, c'était de permettre une expérience de création supplémentaire, quelque chose que La « S » ne pouvait pas offrir, à elle seule, à ses ateliers. Moi, par exemple, je connaissais très mal le milieu de la bande dessinée. Cette résidence pouvait donc constituer une expérience supplémentaire, qui apporterait un plus à ce qui se fait au quotidien dans les ateliers.

SAMUEL LAMBERT : Aviez-vous fixé des enjeux précis à cette résidence avec le *Frémok* ?

PATRICK PERIN : Non, la base c'était une volonté d'expérience, de rencontre un peu folle... Ce qui me mène à une première question adressée à Olivier Deprez : « Qu'est-ce qui vous a poussé, en tant qu'animateurs, à venir ? ».

OLIVIER DEPREZ : Tu as évoqué la notion de contrainte. Et bien, par exemple, cette résidence était une forme de *commande* pour nous, une commande particulière. Ce qui est une forme de contrainte dans notre travail. À cela s'ajoutait aussi un élément de *peur*, qui nous a impressionné et qui nous a fait hésiter car personne parmi nous ne connaissait le milieu du handicap. Quand Thierry m'en a parlé, on a eu cette première réaction de se dire qu'on ne voulait pas servir de « faire valoir pour le handicap ». On ne voulait pas aborder ça de manière *humaniste* (*humaniste* au sens péjoratif du terme). Nous ne voulions pas faire « œuvre sociale ». Notre désir était qu'il y ait un véritable enjeu artistique dans la résidence et les échanges. Et pour dépasser cette problématique, on s'est dit, avec Anne-Françoise Rouche, qu'on allait poser un ensemble de contraintes, et, par exemple, qu'on allait travailler avec des binômes, et que chacun de ces binômes serait constitué d'un artiste handicapé et d'un artiste du *Frémok*. D'autre part, on s'est également dit qu'on travaillerait avec les techniques du noir et blanc. Bien sûr, les contraintes sont faites pour être contournées, et la couleur est finalement aussi arrivée au cours de la résidence ! À partir de ce canevas initial, qui est très simple en réalité, nous sommes venus passer une semaine ici pour voir ce qui était possible. Je crois que cet aspect-là était pour nous très important, et très intéressant, parce que notre position, au *Frémok*, c'est de ne pas avoir de programme clairement établi, qui ferait qu'on passe d'un point A à un point B, puis à un point C, etc. Non, nous sommes très attentifs au processus et à ce qui se passe dans la rencontre avec l'outil. Et nous avons par ailleurs découvert que le processus n'était pas strictement lié à l'outil et à la technique : il incluait aussi une dimension sociale, plus exactement, une dimension relationnelle. Et c'est là que nous pouvons revenir à la place de l'ani-

mateur dans ces résidences mixtes. De fait, quand nous sommes venus pour la première fois en résidence, je crois que les animateurs ont vraiment été pour nous des modèles. Nous ne connaissions pas du tout la manière dont on pouvait interagir avec une personne handicapée. Et on s'est donc naturellement tournés vers ces artistes animateurs qui travaillaient ici et qui nous présentaient une façon très détendue de fonctionner. De plus, on a assez vite constaté qu'on n'était pas dans le contexte de « bonnes œuvres sociales », mais qu'il y avait un véritable enjeu artistique à cette résidence. Autrement dit, dans ce contexte, nous pouvions aller très loin dans la recherche artistique et expérimentale.

S.L. : Pensez-vous que les binômes excluent la place d'une troisième personne (l'animateur) dans le processus ? Au début, la position de l'animateur, elle est extérieure au processus de la résidence, tout en étant un modèle également...

P.P. : La première semaine où vous êtes venus en découverte, vous êtes venus dans les ateliers. La résidence s'est faite dans les grandes salles d'exposition transformées en laboratoire artistique. Je crois que le fait de pénétrer dans les ateliers vous a permis de nouveaux fonctionnements de travail, sur le plan humain, en plus de la relation avec la personne handicapée.

O.D. : Oui, effectivement, dès ce moment, on rentrait dans un contexte « visuel », « graphique », on découvrait des formes. Donc, la rencontre, on l'a aussi faite avec un monde visuel et graphique qui pour nous était nouveau, tout en ayant en plus des affinités plastiques avec celles-ci. Le fait qu'il y avait un atelier de gravure, avec un accès à la gravure sur bois, c'était aussi un moyen de nouer une relation spécifique. Donc, l'animateur n'est pas seulement un modèle, il est aussi un « embrayeur ».

P.P. : Oui, un facilitateur.

O.D. : Oui, c'est cela, on peut prendre des directions grâce à ce qu'il pratique dans son atelier. Cette idée de pont est très juste. Vous, les animateurs, nous avez permis de franchir un pont, avec les artistes outsiders, avec de nouvelles pratiques. Dans la deuxième résidence, c'est intéressant de constater que vous vous êtes mis en retrait. La deuxième résidence a eu lieu hors des ateliers, dans un autre espace et, par ailleurs, vous vous êtes vraiment mis en retrait dans ce processus.

S.L. : Comment s'est passé ce retrait ?

P.P. : D'une certaine façon, on a « lâché » nos artistes, alors qu'on travaille quotidiennement avec eux. Cela dit, ça s'est fait relativement simplement. La difficulté de départ, Anne-Françoise Rouche le signalait tout à l'heure, c'est peut-être d'accepter que des artistes qu'on ne connaît pas *a priori* débarquent dans nos ateliers. Car ils prennent de la place ! L'animateur, il est habitué à avoir son petit espace vital, sa méthode de travail, ses relations. Et tout à coup, il y a dans son atelier quelqu'un d'extérieur avec qui il faut « faire », et avec qui il faut continuer à fonctionner. Mais au final, ce qui ne semblait pas simple est en fait très simple. Il y a quelques images qui peuvent montrer le contexte. Voici une image de l'atelier de gravure. Il s'agit de l'atelier tel que le *Frémok* l'a rencontré (depuis, il a changé). Comme ça, vous voyez à quoi ils ont été confrontés : d'entrée de jeu, toute cette masse d'images s'offrait à eux. Ce contexte-là, le *Frémok* l'a pris de plein fouet... C'était une espèce de grand bordel !

O.D. : Oui, un grand désordre ! Je voudrais ajouter qu'on n'a pas forcément une idée préétablie d'une forme qui va s'imposer de manière régulière et récurrente dans la résidence. Dans notre travail, on essaye à la fois de trouver l'équilibre et le déséquilibre. Par exemple, on adopte cette façon d'être tantôt « dans » la forme et tantôt « en dehors » de la forme, c'est-à-dire dans quelque chose d'informel.

Cela nous a permis de développer une recherche. Ce qui montre bien l'évolution que les artistes en résidence peuvent connaître avec les artistes qui s'occupent des ateliers. Par exemple, la conversation que je suis en train d'avoir avec Patrick devant vous, pour moi, ça fait autant partie du processus (le dialogue). C'est un dialogue pour comprendre les choses. Pour nous, il n'y a pas vraiment de coupure. Après ce dialogue, moi, je vais revenir en résidence ici, et ce qu'on a dit ici va forcément influencer le processus. C'est un processus qui est en continuité, en fait. Il n'y a pas vraiment d'arrêt dans le sens où je me dirais : « Maintenant, je sors de l'atelier, et c'est fini ». Le processus ne tient pas seulement aux images qui sont produites.

P.P. : Quand nous nous sommes mis en retrait par rapport à la résidence, est-ce que ça vous a posé un problème ?

O.D. : Je ne poserais pas la question comme ça. Pour moi, c'était vraiment un moment du processus où la focalisation s'est déplacée vers le binôme. Il est presque devenu normal, évident, que vous vous mettiez en retrait. La manière dont le processus a évolué a fait qu'à un moment, vous êtes revenus dans le jeu. Et la meilleure preuve de cela, c'est que j'ai commencé un travail avec toi et Rémy Pierlot (un artiste membre de l'atelier), et un travail avec Fabian Dores Pais et Adolpho Avril. Donc, du binôme, on est ensuite arrivés à une forme de trinôme, et donc, à un nouvel équilibre, qui se cherche toujours d'ailleurs. Il n'y a jamais rien d'établi, et je crois que c'est une particularité de ce centre. Ça constitue une ouverture très intéressante pour les artistes. Bien sûr, il y a une charte qu'on doit respecter, à la fois implicite et explicite. Mais on sait qu'on peut toujours être dans cette recherche, qu'elle peut toujours être présente à chaque instant, par exemple dans les dialogues formels et informels qu'on peut avoir avec chacun.

P.P. : L'exemple d'Olivier Deprez est assez particulier parce qu'il est venu en résidence pendant les

quinze jours de la résidence *Frémok*, et, depuis, il ne nous a jamais quittés ! Il revient tout le temps avec de nouveaux projets, et à très long terme. Il y a vraiment eu un processus très évolutif avec lui. J'ajouterais que les procédés de résidence qu'on met en place n'ont valeur au départ que d'expérience. On ne s'attend pas forcément à ce qu'il y ait un résultat. Tant mieux s'il existe, bien sûr. Mais là, ça a dépassé de loin les attentes. Il faut rappeler que pour la première résidence, on donnait aux auteurs quinze jours pour faire un récit... Ce qui est un peu fou.

O.D. : C'est très contraignant ! (rires)

P.P. : Et, à la fin de cette expérience, on a vu qu'il y avait de la matière qui existait, dont on a pensé qu'il fallait en faire quelque chose. Et la première chose qui en a découlé, c'est le livre, alors qu'il n'était pas du tout prévu au départ.

O.D. : Le processus « livre » a amené de nouvelles contraintes. Quand on a travaillé à quatre mains, pendant la résidence de dix jours, il était implicitement entendu que les dessinateurs de bande dessinée prendraient en charge la narration. « Prendre en charge la narration », ça signifiait concrètement que les images réalisées en commun au sein du binôme, allaient être « remontées » par l'auteur de bande dessinée (agencement des images dans une suite narrative). Il s'agit alors pour eux, dès ce moment, de répondre à la nécessité de monter une narration à travers un ensemble d'images disparates, avec entre autres, des images qui n'induisent pas de narration, voire qui la contrarient. Et ça, c'est une vraie contrainte ! Je crois que cette expérience a permis aux auteurs du *Frémok* d'explorer de façon plus précise ce genre de problématique-là. Pour faire une synthèse de ce qui s'est dit, on a évoqué le fait qu'il fallait se centrer sur la personne handicapée. Ensuite, on s'est également centré sur l'animateur. Et on pourrait maintenant aussi parler de l'artiste en résidence. Mais j'ai l'impression que c'est une façon biaisée de parler de la chose. Je vois beaucoup plus

cela comme un processus qui cherche à trouver son équilibre. Et dans ce processus, fait d'impasses, d'échecs, de relances, eh bien l'animateur a fini par trouver sa place. Ce que je voulais ajouter, c'est que pour moi, il n'y a pas vraiment de « centre », en fait : il y a plutôt une circulation, un échange qui se fait entre ces trois pôles. C'est donc quand même un dispositif très sophistiqué. C'est bien ce que j'évoquais tantôt quand j'expliquais que parler ici fait partie du processus. On peut « geler » un regard sur ce qui s'est passé et prendre conscience de tout ça aujourd'hui. Et, prenant conscience de tout ça, il y a un retour dans le travail qui va se faire. Ça aussi, c'est une forme de contrainte pour moi : « récupérer » cette vie, cette expérience continue qui doit percer dans la narration que je mets en place, dans ces dialogues que j'ai avec Patrick Perin, Adolpho Avril, Fabian Dores Pais. Au bout du compte, dans cet objet que va devenir le livre, par exemple, on devrait pouvoir percevoir cette recherche d'équilibre. Ce qui est intéressant, c'est que dans cette première résidence du Collectif *Frémok*, le dialogue entre les artistes était aussi très présent. Chacun, on allait voir le travail qui était fait par les autres (il y avait les artistes du *Frémok* qui étaient là, mais aussi des artistes comme Ricardo Bargellini, un peintre, une animatrice etc.). Je crois qu'il y a donc aussi un dialogue qui s'est installé entre toutes ces personnes. C'est un dispositif proche d'une petite machinerie qui s'est mis en place !

P.P. : C'est un dispositif qu'on a pour toutes les résidences... Je suppose que, dans votre travail quotidien, vous n'avez pas vraiment cette expérience de l'espace collectif, où tout le monde a un peu un regard sur tout le monde. Ici, l'échange est permanent et direct. J'imagine que comme auteur de bande dessinée, en gravant, tu es isolé, tu es seul chez toi. Donc, cet espace collectif, c'est aussi une contrainte incroyable que vous vous êtes donnée.

O.D. : Non, pas du tout. En fait, la collectivité a fait d'emblée partie du projet *Frémok*. Notre premier

acte fondateur a été de créer le collectif *Frigo Production*, qui a été ensuite *Fréon*, et ensuite *Frémok*. Donc, le collectif a toujours fait partie de notre environnement de travail. Même très pratiquement, car on a commencé en ayant un atelier commun. Il n'a jamais été question d'un travail « individuel », mais de plusieurs regards qui pouvaient se croiser. On expérimentait donc le fait que créer un livre, une narration, ce n'est pas seulement créer un dialogue de soi avec la page, avec la technique, mais c'est aussi une ouverture avec d'autres personnes qui sont susceptibles de relancer ce processus de création. C'est curieux, car nous sommes une génération d'auteurs qui a affirmé une nouvelle identité d'auteur et, en même temps, on s'est positionné en retrait par rapport à cette idée d'être *un* auteur isolé. On ne s'est jamais positionné en tant qu'auteur isolé, avec tout son langage *propre*, qui vit dans « son petit monde », et qui dessine effectivement seul chez lui. On a toujours eu une approche de la notion d'auteur qui avait des couleurs collectives. Donc, on n'est pas du tout dans cette optique de l'auteur de bande dessinée « singulier », « singularisé », « typique ». Au contraire, je crois que si on travaille ici en résidence, c'est parce qu'on cherche des confrontations qui nous relancent. Qu'est-ce que ça signifie en fait, être auteur ?

P.P. : Procéder comme ça, c'était aussi envisager que la personne handicapée pouvait être un auteur à part entière.

O.D. : Pour synthétiser le propos, on a fait un certain parcours en tant qu'auteurs, depuis notre arrivée ici. On a d'abord approché l'animateur comme un modèle, puis l'animateur s'est mis en retrait, grâce au partenariat qui s'était mis en place entre nous et au binôme. Et maintenant, on aborde une phase où l'animateur est un intervenant à part entière dans le travail, puisqu'il fait cheminer le tout lorsque nous ne sommes pas là, dans un dialogue qui peut d'ailleurs déboucher sur un objet, comme c'est le cas avec le livre que Rémy Pierlot est en train

de réaliser (ndlr : *L'Ingénieux Don Quichotte*).

P.P. : Dans les suites des résidences, vus les résultats et vues les envies des auteurs et de certaines personnes handicapées dans les ateliers, la résidence *Frémok* ne s’est pas arrêtée là. Il y a des auteurs qui sont revenus, en duo, notamment Olivier Deprez, avec Adolpho Avril, ou Dominique Goblet, avec Dominique Théate. Ils ont décidé de poursuivre le travail, pour réaliser deux monographies. On pourrait dire qu’il y a donc eu un « second round ». Suite à cela, Rémy Pierlot, qui avait déjà travaillé avec Vincent Fortemps dans une résidence précédente et avait montré des qualités de travail assez extraordinaires (notamment dans le monotype) a commencé un travail qui semblait amorcer une narration. Et on s’est assez vite dit qu’il fallait en faire quelque chose. Il y avait un travail qui existait, une masse d’images qui se constituait. Et on s’est dit que ce serait vraiment bien d’en tirer quelque chose de plus précis. Moi, je suis tout à fait incapable de faire le montage d’un livre, mais je peux suivre le travail de Rémy au quotidien. Je peux avoir un regard sur l’image, voir si elle est finie, et voir s’il peut la retravailler. Ce sont des choses assez simples en somme, car Rémy est arrivé à un tel niveau de dessin et de technique qu’il gère tout aujourd’hui. Il gère chaque image de A à Z. Moi, j’interviens un tout petit peu, en lui disant qu’il peut retravailler ici ou là. Mais à un moment donné, je me retrouve bloqué avec une masse d’images, en me disant qu’il faut en faire quelque chose, quelque chose de simple. Et comme il y a une narration qui était en gestation, on a réintégré Olivier dans le processus de création de ce livre, qui devient vraiment un objet propre. C’est donc un véritable travail à trois qui a pris forme. Rémy gère vraiment le travail de A à Z maintenant, sauf la mise en place du livre (ce qui serait intellectuellement plus difficile pour lui) !

SAMUEL LAMBERT : Y a-t-il des choses que vous voulez préciser pour cette première résidence ?

ANNE-FRANÇOISE ROUCHE : Ce qui a vraiment été intéressant, c’est que ça a été expérimental dès le début. Il y a une évolution dans l’approche, dans la construction du partenariat. Il existe vraiment des connexions entre le *Frémok* et nous, au niveau du fonctionnement et du dispositif. Erwin Dejasse a été un vrai facilitateur au niveau de ce projet. En fait, au départ, Thierry Van Hasselt a été effrayé quand je lui ai présenté le projet ; il s’est sûrement demandé qui étaient ces fous dans la campagne qui venaient vers lui – et puis, il a dû se dire : « Tout compte fait, quelques jours au vert, ça ne peut pas me faire de tort » ! Plus tard, je lui ai demandé ce qui l’avait décidé à venir en résidence. Et il m’a dit que c’était le jour où il avait vu que Richard Bawin se moquait de moi et que je me moquais de lui aussi. Là, il s’est dit « ok », ils ne sont pas du tout dans une relation compassionnelle. Par ailleurs, il y avait une vraie volonté de travail artistique. Mais c’est au niveau humain en premier lieu qu’il s’est dit qu’il pourrait se permettre quelque chose ici. C’est vraiment un élément qui a déclenché la collaboration. Une chose essentielle à souligner, c’est qu’on n’avait pas du tout prévu qu’il y ait une transformation dans la pratique des auteurs qui sont venus chez nous. Je ne l’avais pas imaginé. Chez nos artistes aussi, il y a un avant et un après *Match de catch à Vielsalm*.

P.P. : En tant qu’animateur, c’est un peu pareil. Chaque résidence nous relance, transforme notre manière de travailler. C’est parfois un apport simplement technique... ou un regard qu’on n’avait pas pensé poser. On est dans un dialogue permanent. Je crois que même une résidence qui ne fonctionnerait pas nous apporterait quelque chose.

A-F R : Encore une fois, on s’attendait à ce que ça nous transforme, mais pas à ce que ça transforme la pratique personnelle des auteurs qui sont venus faire les résidences.

Question du public : Pourriez-vous expliquer comment vous avez procédé pour avancer dans la



Rosa Vallonia, *Punto P*, Philippe da Fonseca & Riccardo Bargellini, 2007

Riccardo Bargellini Rosa Vallonia, 2007

→ **Brigitte Jadot, Benoît Monjoie, Philippe Da fonseca et Dominique Théate**

Peintre et graphiste, Riccardo Bargellini est aussi responsable de l’atelier *Blu Cammello* au Département de Santé Mentale de Livourne (I). La « S » Grand Atelier et *Blu Cammello* se sont rencontrés en 2006, ont découvert une énergie commune, et ont collaboré pour des expositions en Belgique et en Italie.

En 2007, invité en résidence à Vielsalm, Riccardo Bargellini a proposé un projet pictural inspiré par l’émigration des Italiens en Wallonie soixante ans auparavant. Endossant lui-même le rôle d’un émigrant, débarquant avec son bagage technique et culturel, Riccardo Bargellini a appréhendé l’échange avec les artistes de La « S » Grand Atelier sur un plan purement formel et figuratif. Il a pu ainsi dépasser les barrières de la langue. Le résultat de la résidence est une narration composée de 14 tableaux, liés entre eux par deux couleurs dominantes : le rose, symbole de l’optimisme, employé lors de la campagne d’affichage pour encourager les Italiens à s’expatrier, et le noir des mines de charbon du bassin minier wallon où ils portaient travailler.

Une brochure *Rosa Vallonia* a été publiée fin 2007 par La « S » Grand Atelier. *Rosa Vallonia* a été également publié dans *Match de catch à Vielsalm*, éditions Frémok. ISBN 9782350650319. Images © Riccardo Bargellini.

www.officinaombra.jimdo.com
www.atelierblucammello.org
www.lasgrandatelier.be



Rosa Vallonia, *Punto E*, Philippe da Fonseca & Riccardo Bargellini, 2007



Rosa Vallonia, *Punto C*, Philippe da Fonseca & Riccardo Bargellini, 2007



Rosa Vallonia, *Punto B*, Philippe da Fonseca & Riccardo Bargellini, 2007



WON KINNY WHITE, 2007-2011

Groupe musical articulé autour de Richard Bawin (1955-2013), avec son accompagnateur d'atelier Antoine Boulangé (chef d'orchestre et batteur, B), et de musiciens invités : Jonas Lambert (guitare basse, B), Nicolas Chaput (guitare, claviers et interventions DJ, B), Jean-Camille Charles (guitare, machines, F).

Won Kinny White est le nom donné par l'artiste Richard Bawin (1955-2013) à un ensemble musical construit autour de son interprétation très personnelle de chansons inventées et titrées par lui-même en bon yaourt anglophone. Conçu au départ comme un travail d'enregistrements en studio, Won Kinny White s'est transformé en formation scénique. Très vite, Richard Bawin a su fédérer et s'assurer l'entière obédience d'un groupe composé de musiciens indépendants dont les compositions s'accordent au timbre et au flow de sa voix sans nulle autre pareille. Les qualités de performer de Richard Bawin ont entraîné l'ambiance survoltée des concerts mythiques donnés entre 2008 et 2011, dont les premières parties du groupe Sheetah et les Weissmuller qui ont contribué largement à la légende de Won Kinny White. Invité par le chanteur Barnabé Mons, Richard Bawin montait régulièrement sur scène durant le concert des Sheetah pour de mémorables reprises de « Contact » de Serge Gainsbourg. *Images © La « S » Grand Atelier.*

<http://vimeo.com/19725541>
CD live@l'embobineuse 11 pistes +
livret 20 pages en sérigraphie illustré
par Pascal Leyder et Richard Bawin.
Édition : Le Dernier Cri (Marseille, F)
en partenariat avec l'Embobineuse
(Marseille, F)

www.lederniercri.org
[www.shop.lembobineuse.biz/fr/
home/79-won-kinny-white-live-a-l-embobineuse.html](http://www.shop.lembobineuse.biz/fr/home/79-won-kinny-white-live-a-l-embobineuse.html)





réalisation du livre *L'Ingénieux Don Quichotte* avec Rémy Pierlot ?

O.D. : Rémy a commencé à travailler en s'inspirant d'imageries extraites du monde de Don Quichotte. Il travaillait avec la technique très simple du monotype. Quand j'ai vu ces premières images, et quand Patrick m'a proposé de travailler, j'ai tout de suite senti que ces images avaient un potentiel narratif, qu'elles pouvaient commencer à s'articuler les unes avec les autres. J'ai senti qu'elles pouvaient tendre à une forme narrative qui allait elle-même répondre à ces images. On a donc commencé, avec Patrick, à réfléchir comment on pourrait ouvrir le propos. Car l'imagerie de Don Quichotte a été énormément travaillée par des illustrateurs et dessinateurs, depuis de nombreuses années. Et donc, pour créer une rupture avec ces traditions, je me suis demandé quel était aujourd'hui le personnage qui aurait un statut similaire au personnage de chevalier dans un univers fictif ? Et je me suis alors dit que dans le polar, le *détective* incarnait un peu cette figure Don Quichottesque. Don Quichotte a un passif narratif énorme derrière lui, mais cette nouvelle piste laissait entrevoir qu'il y avait en même temps une possibilité d'en sortir. Et donc, on a commencé à regarder des films.

P.P. : Il y a un grand attachement au cinéma dans ce projet. Rémy était par exemple parti des images du film *Don Quichotte* d'Orson Welles pour dessiner. Donc, il y avait cet intérêt pour le cinéma au départ du projet. Et de plus, le cinéma intéresse beaucoup Olivier.

O.D. : Oui, et on a commencé à regarder des films très divers. En fait, pour bien décrire le processus, il faut vous imaginer qu'on a fait une série de « sorties écran » sur papier à partir de ces films (des images extraites des films étaient imprimées), ce qui a débouché sur une centaine d'images. Et Rémy choisissait, dans ces images, celles qu'il voulait retravailler. D'une certaine manière, le processus narratif

se mettait déjà en place à ce moment précis, je crois. Rémy entretenait des relations spécifiques avec ces images. Je pourrais dire que l'organisation que l'on a faite du livre résulte de la manière dont Rémy, à travers le choix des images, revisitait sa propre histoire. Et ça, c'est quelque chose de vraiment étonnant, de voir que, à travers des images qui existent déjà, on peut sentir la sensibilité de Rémy qui fait ré-émerger, à travers ces couches narratives, des éléments de son histoire, des éléments qui reviennent donc aussi chez lui. Il y a un battement qui s'installe dans ce processus. Et ce battement donne la ligne directrice pour construire l'ensemble de la narration. Il y a un dialogue qui s'est installé et qu'on redécouvre *a posteriori*. Il y a un dialogue avec la technique, avec les sources, avec l'animateur qui s'est établi. Et je crois qu'il ne faut pas réduire les explications à des éléments trop précis. Ce sont vraiment des connexions qui se font sur divers plans.

ROSA VALLONIA

— TERESA MARANZANO —

Rosa Vallonia est un projet artistique conçu et réalisé par Riccardo Bargellini (Livourne, 1966). Peintre et graphiste, Bargellini est aussi responsable, depuis 1999, d'un atelier de peinture adressé aux patients du Département de Santé Mentale de Livourne, dans le cadre des différentes activités proposées par la coopérative *Blu Cammello*.

Ce dernier engagement a amené Bargellini à encourager des expériences d'échange avec les responsables d'autres ateliers partageant la même démarche artistique, en Italie et en Europe. C'est ainsi que, en 2006, l'atelier *Blu Cammello* participe à l'exposition *Série Noire*, avec laquelle La « S » Grand Atelier de Vielsalm ouvre un nouvel espace d'exposition et de création à l'intérieur de l'ancienne caserne de Rencheux. Rappelons que c'est dans ce même bâtiment que la directrice artistique de La « S » Grand Atelier, Anne-Françoise Ruche, coordonne différentes ateliers – peinture, sculpture, gravure, animation vidéo et musique – qui s'adressent à des artistes porteurs d'un handicap mental. Grâce à ses nombreuses activités, à l'esprit d'initiative de ses animateurs et au talent de ses artistes, La « S » s'est distinguée, en Région Wallonne, comme haut lieu de création artistique.

Une année après leur première rencontre, Anne-Françoise Ruche invite Riccardo Bargellini à développer un travail en résidence avec quatre artistes de son atelier, pendant une période de 12 jours. À l'origine de ce désir de collaboration, il y a une complicité humaine, une affinité de goût et de style, aussi bien que le partage d'une conviction : dans le cadre d'une pratique artistique qui se déroule paisiblement avec ses démarches rassurantes, comme c'est souvent le cas dans les ateliers fréquentés par des patients psychiatriques ou porteurs d'handicap, on considère salulaire d'introduire, de temps à autre, des éléments de rupture, susceptibles de déclencher un nouveau dynamisme et de l'innovation dans les schémas acquis.

Les théoriciens de l'art brut ont longtemps fait l'apologie de l'artiste qui tenait son langage révolutionnaire de l'isolement social et culturel. Aujourd'hui, il est de plus en plus difficile de revendiquer une telle fermeture radicale. Force est de reconnaître qu'il existe toujours un art de la dissidence, mais qu'il n'y a plus de raisons de garder celle-ci à l'écart du goût et des mouvances de

notre époque. Au contraire, les artistes outsider d'aujourd'hui savent très bien protéger leur autonomie (ou alors ils travaillent dans des structures qui les protègent des risques d'exploitation) et demandent à être présents et visibles dans la société, à rencontrer d'autres artistes sans craindre le dialogue et la perte d'authenticité.

Dans le cadre de La « S », Riccardo Bargellini a choisi de se confronter avec Philippe da Fonseca, Brigitte Jadot, Benoît Monjoie et Dominique Théate, quatre auteurs qui jouissent d'une solide réputation dans le milieu de l'art outsider. Grâce à leur style particulier, ils ont tous à leur actif des expositions, des publications et sont suivis attentivement par un public d'amateurs et de professionnels. Si dans les œuvres de Jadot et da Fonseca c'est une peinture épaisse et abstraite qui s'impose, celles de Monjoie et Théate sont plutôt orientées vers le graphisme et la figuration. La direction artistique de Bargellini a débouché sur la réalisation d'un cycle narratif en 14 tableaux où le style de chacun, tout en gardant son propre caractère, a réagi aux différents stimuli accueillant de nouvelles valeurs formelles. Personne ne sort indemne de ces expériences de contamination : si dans les tableaux de *Rosa Vallonia* on retrouve la main de Bargellini, des traces des artistes de Vielsalm se sont également déposées dans les œuvres du peintre italien.

MIGRATIONS

En acceptant l'invitation adressée par Anne-Françoise Ruche, Riccardo Bargellini a relevé un défi. On sait que le processus de création artistique implique l'action conjointe de deux facteurs différents, qu'on pourrait qualifier de « solides », d'une part – ceux qui ont mûri grâce à des choix esthétiques délibérés, à l'étude, à la maîtrise technique – et « liquides », d'autre part, c'est-à-dire générés par le hasard et l'inconscient et, par conséquence,

aléatoires et imprévisibles. Ce sont surtout ces derniers qui représentent un élément de risque lorsque la réalisation de l'œuvre est le résultat d'une collaboration, d'une rencontre unique et limitée dans le temps. Il faut ajouter à cette contrainte les limites qui s'imposent à la communication verbale avec les artistes de La « S », en raison des difficultés d'expression qui leur sont propres, mais aussi d'une certaine forme d'« imperméabilité » à l'autre et à la compréhension de sa propre langue dont il faut tenir compte dans ce processus.

Pour entreprendre ce parcours, Bargellini s'est donc mis dans la peau d'un émigrant qui débarque à l'étranger avec son bagage de connaissances, de techniques, de savoir-faire, et qui confie ses possibilités d'intégration à sa capacité d'accueillir ce nouveau monde et de se faire accueillir à son tour par lui. Dans cet état d'âme, l'artiste de Livourne a choisi d'élaborer avec son équipe un parcours thématique autour de l'émigration, en s'inspirant particulièrement de l'exode entrepris par des milliers d'Italiens vers la Belgique au lendemain de la seconde guerre mondiale, suite aux accords établis entre les deux pays pour l'approvisionnement d'énergie en échange de main d'œuvre destinée à l'extraction de charbon dans les mines.

Ce moment historique, qui a connu son paroxysme dans la tragédie de Marcinelle¹, a laissé des traces profondes dans la mémoire collective des deux pays. Une réflexion autour de cette page de notre passé récent nous amène à envisager sous une autre lumière les phénomènes d'émigration dont l'Italie est aujourd'hui le pays de destination. Elle nous rappelle également le prix payé par les générations précédentes pour conquérir cette qualité d'intégration qui est propre, aujourd'hui, à la

1 — Le 8 août 1956, le charbonnage du Bois du Cazier à Marcinelle fut le théâtre de la plus importante catastrophe minière en Belgique causée par un incendie, avec 262 victimes (dont 136 Italiens), sur les 274 hommes présents dans la mine.

communauté italienne en Wallonie.

Bargellini a synthétisé ce sujet en une couleur : le rose. La même couleur que celle adoptée sur les posters qui tapissaient les murs des villes dans l'Italie de l'après-guerre, lorsque la propagande gouvernementale visait à renseigner et encourager les sans-emplois à partir pour la Belgique. C'est le rose de l'optimisme et de l'espoir, mélangé au noir des mines et du charbon, qui confère unité et cohérence au cycle de peintures *Rosa Vallonia*. Ces deux couleurs symbolisent bien l'aventure qui a amené Riccardo Bargellini et les artistes de Vielsalm à creuser dans leur propre démarche créative, de la surface à la profondeur, et à atteindre des nouvelles valeurs humaines et figuratives à la fin de leur parcours. Le cycle est constitué par 14 toiles de format 150 x 100 cm. Elles portent un titre qui en explique le contenu en même temps qu'il évoque une atmosphère. Dans le tableau d'ouverture, *Per Grazia Ricevuta*, Bargellini confie à la peinture épaisse de Brigitte Jadot le rôle de rendre le grumeau d'espoir et de crainte que les Italiens ont connu à la fin de la guerre. Reconnaisants à Dieu d'en être sortis indemnes, ils vivaient toutefois dans l'attente d'un miracle qui aurait pu sauver le pays de la pauvreté qui le traversait du nord au sud.

L'émigration représente une solution possible pour sortir de l'impasse. Les sans-emplois s'attachent par milliers au mirage rose qui les encourage à partir pour la Belgique. *Ditelo con i fiori. Rosa Vallonia* est à l'origine un dessin de Dominique Théate. Il se transforme par la suite, grâce aux interventions de Brigitte Jadot qui en peint la partie supérieure et de Bargellini qui opère une mise en page de la composition dans la partie inférieure.

Pio XII est le premier pape à exploiter les nouvelles stratégies de communication de masse à travers la presse et les infos transmises dans les salles des cinémas. Il se met en pose devant le photographe ou le cameraman et il maîtrise les tech-

niques de propagande pour diffuser les messages de l'Eglise.

Dans le tableau réalisé par Benoît Monjoie, avec les interventions de Bargellini, on reconnaît la présence d'une figure noire sur fond blanc comme une icône d'une troublante actualité. À la base du tableau, on retrouve des insertions graphiques en forme de croix, comme un signe arithmétique qui se décompose en perdant progressivement sa valeur mystique. Dans la suite du cycle, on retrouvera les mêmes croix se recomposant en valeur positive pour célébrer l'icône d'Elvis Presley, qui s'imposera comme un nouveau mythe dans les années cinquante.

C'est encore à Brigitte Jadot d'illustrer le départ des Italiens avec le tableau *Buon Viaggio*, et leur arrivée en Belgique avec *L'Arrivo* : du pays du soleil à celui du charbon. La tâche colorée du bouquet de fleurs ne suffit pas à creuser l'atmosphère sombre du fond, qui annonce un climat et un monde souterrain où l'on peut s'égarer.

La composition proposée par Bargellini est celle d'une affiche à figure centrale, qu'on retrouvera par la suite dans le tableau *Il Ritorno* peint par Benoît Monjoie. Mais ici la peinture débordante de Brigitte Jadot casse la rigidité du schéma de la composition et l'investit d'une émotion brûlante. L'artiste de Livourne a été fort impressionné par l'enthousiasme et le transport physique que Brigitte Jadot a déployé pendant la réalisation de ces deux tableaux. À la suite, on retrouve un triptyque de Philippe da Fonseca, qu'on connaît pour ses toiles composées par des grilles en noir et blanc. C'est uniquement à cette occasion qu'il a accepté d'accueillir, parmi ses couleurs préférées, les nuances du rose.

Le Point du Passé, de la Conjonction et la Belgique illustre la trame d'un parcours qui conduit vers l'intégration en passant à travers les mailles d'une étoffe tissée grâce au travail, à la patience et

aux sacrifices. Les grilles de da Fonseca évoquent également le labyrinthe des mines : « cet aménagement ressemble plus au moins aux alvéoles d'une ruche, à une geôle souterraine, à une théorie de métiers à tisser... ». C'est ainsi que Vincent Van Gogh, en mission évangélique dans le Borinage, décrivait un siècle auparavant les mines de charbon dans une lettre à son frère Théo. Les écritures, qui ne figurent pas d'habitude dans la peinture de da Fonseca, sont une intervention de Bargellini, qui a acquis des pochoirs en Belgique avec l'intention d'opposer au chaos géométrique de da Fonseca un élément froid et sériel comme une marque de fabrication.

Le rose impose sa présence d'un tableau à l'autre avec une gradualité mesurée. Il s'installe progressivement en suivant l'idée du parcours d'intégration qui est le sujet du triptyque : de l'arrivée des émigrants à la conquête d'un nouveau statut. Ce n'est pas un hasard si, la fin du cycle, on retrouve un autre tableau de da Fonseca, qui propose un regard sur l'Europe d'aujourd'hui à travers une grisaille où le rose ne trouve plus de place.

À la sortie du tunnel, la famille italienne se met en pose, souriant, dans une photo de groupe : en Belgique elle s'est recomposée avec une nouvelle identité. Mais comme tous les étrangers de première génération, les Italiens demeurent encore, dans les années cinquante et soixante, une catégorie défavorisée : *L'Italien B*, donc, comme le tableau peint par Benoît Monjoie.

Chi beve birra ha vent'anni est un parfait tableau de synthèse : Bargellini a proposé comme sujet la publicité d'une bière italienne, et Dominique Théate en a transcrit le slogan sur la toile en créant un syncrétisme entre « birra » et « bière », ce qui lui a permis de s'approprier en partie l'un des symboles le plus populaires de son pays.

On arrive enfin au « boom économique » des années cinquante, qui représenta pour beaucoup

d'émigrants le retour dans leur patrie. *Il Ritorno* de Benoît Monjoie semble tiré d'une carte postale et, parmi tous les tableaux du cycle, il est le seul à transmettre en certain bonheur. Soit qu'il s'agisse des vacances d'été ou d'une rentrée définitive, il représente un tournant positif opposé à la phase de crise précédemment illustrée.

Pendant les années Cinquante on assiste, avec le nouveau bien-être économique, à la naissance de nouveaux mythes importés par les Etats-Unis, le pays qui incarne pour tout le monde l'espoir et l'optimisme. *Imparare l'Americano* veut dire apprendre une langue, mais aussi intégrer à sa propre culture la mode et le style de vie hollywoodien.

Parmi les héros populaires qui connaissent le plus grand succès on retrouve *Elvis Presley*, ici dans le portrait de Benoît Monjoie. Nous avons déjà vu les insertions graphiques en forme de croix tracées à la base du tableau. Les couleurs froides et les aplats qu'il utilise d'habitude, en s'inspirant de pages de magazines, nous renvoient à un univers construit pour plaire et être consommé rapidement par tout le monde.

Pour boucler le cycle de *Rosa Vallonia*, on retrouve un dernier tableau de Philippe da Fonseca ; une grille aux tonalités strictement grises comme celle qui nous enveloppe dans l'unité du vieux continent : *le Point Europe*, qui se fatigue à construire son avenir sur la base d'une nouvelle identité.



KNITTING DOLLS

— TERESA MARANZANO —

Depuis les années quatre-vingt, à New-York, une scène musicale alternative devient le point de référence obligé des musiciens qui s'opposent au jazz traditionnel et soutiennent, au contraire, un style basé sur la contamination des genres et l'improvisation. Il s'agit de la *Knitting Factory*, un modèle de créativité indépendante, collective et rhizomatique.

Cette expérience possède un équivalent dans les arts visuels appliqués au milieu social : La « S » Grand Atelier à Vielsalm, en Belgique. Sous la direction attentionnée d'Anne-Françoise Rouche, une équipe d'artistes ouverts au *cross-over* et à la création expérimentale anime des ateliers de dessin, peinture, gravure, vidéo et musique pour les personnes atteintes d'un handicap mental vivant au Centre Les Hautes Ardennes. Au fil des années, ces personnes ont pu trouver et mettre en œuvre leur propre style, à la fois grâce à un engagement quotidien et aux synergies nées du partage communautaire. Cette *Factory* perdue dans les bois de l'Ardenne belge se distingue également par le choix d'accueillir dans ses rangs des artistes en résidence, qui insufflent une nouvelle impulsion à la pratique de tous les jours.

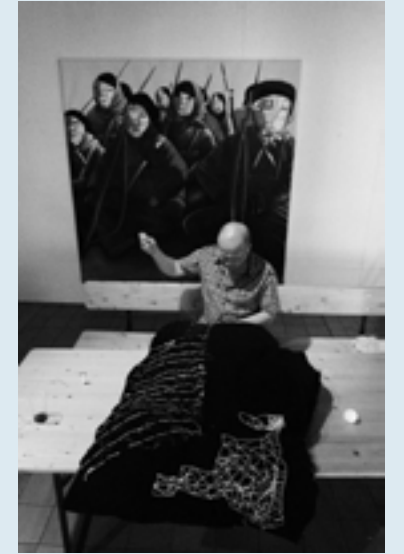
C'est le cas du projet baptisé *Knitting dolls*, entrepris durant l'été 2009 autour de la couture et

de la poupée, qui a permis à l'équipe de La « S » de se confronter à des artistes issus de la peinture, de l'illustration, de la mode, de la scénographie et du design textile. Cette expérience a notamment mis à jour pour tous ses participants une manière radicalement novatrice de concevoir le travail au sein d'un atelier « protégé ». Une certaine prudence ou, plutôt, le malentendu qui identifie les usagers de l'Atelier avec les auteurs d'art brut – dont on connaît l'isolement social et culturel – maintient ces expériences de création aux marges du monde de l'art. D'autre part, le narcissisme propre au système de l'art contemporain tient à distance toute forme de contamination, renforçant par là la marginalisation des artistes du tissu social. Les responsables de La « S » optent pour une autre position. Ils font appel à des artistes extérieurs – ni *mainstream* ni bruts – qui intègrent l'Atelier et travaillent avec les usagers autour d'un thème commun, selon les règles d'une performance d'improvisation basées sur l'écoute et la réplique. Si, comme dans notre cas, le fil conducteur de cette rencontre est la couture, métaphore du lien, le résultat ne peut qu'être des plus réussis.

Comme le rappelle Anne-Françoise Rouche dans l'introduction du livre éponyme, le projet *Knitting Dolls* est né du désir d'explorer un nouveau médium et de nouvelles techniques, en conservant une cohérence avec les travaux précédemment issus des ateliers de dessin et de peinture. Les quatre ateliers impliqués ont versé leur propre identité artistique dans ce processus commun. La ligne du dessin et le fil de la couture se rencontrent pour engendrer de drôles de poupées à l'allure humaine, bestiale ou imaginaire, transpositions moelleuses d'un modèle bidimensionnel.

À l'origine de ce processus en miroir entre une œuvre et une autre, on trouve le label *Zero Follia*, créé en 2008 dans les ateliers Blu Cammello (Livourne, Italie) par Clara Rota et Riccardo Bargellini. La finalité du label *Zero Follia* était d'établir un trait d'union entre la peinture et le design d'un côté, la couture et le recyclage du tissu de l'autre. Le Zéro, dans le jeu du Tarot, est lié à l'Arcane du Fou (Le Mat), et sa particularité est de ne pas avoir de valeur en soi, mais seulement par sa mise en relation avec les autres cartes. Comme le Joker, qui représente son évolution dans les modernes jeux de cartes, il est donc un potentiel ouvert et disponible. Le Fou, de son côté, entre ordre et chaos, a devant lui la vie avec toutes ses possibilités.

Dans la pratique artistique, le processus qui consiste à créer une œuvre à partir d'un rapport de filiation, de dialogue ou de trahison d'une autre œuvre, propre ou d'un autre auteur, renforce autant le





lien avec les précédents artistiques que l'autonomie esthétique de la nouvelle création. Nous assistons à une dissémination du sens à la manière du jeu des « cadavres exquis », dont le résultat est le produit d'un nombre infini de combinaisons. Il s'agit aussi d'un procédé courant dans l'art de notre temps, les artistes puisant dans leurs archives d'images, parfois de façon cumulative et associative, tout au long de leur propre recherche.

Le recours à différents médiums afin d'analyser le même thème sous divers angles est aussi une pratique répandue. Toutefois, la création liée à la *fiber art*, constituée par des sculptures et installations faisant appel au textile utilisé de manière non conventionnelle, demeure un territoire relativement peu exploré. On ne s'étonnera pas si le plaisir de se servir de ce médium en détournant son usage domestique et artisanal revient surtout aux femmes. Louise Bourgeois, par exemple, remanie sans cesse d'innombrables matériaux physiques et mentaux. Une de ses installations *I do, I redo, I undo* est une sorte de manifeste de cette attitude. C'est seulement récemment, après une longue incubation, que l'artiste américaine a entrepris la création des sculptures en tissu rembourré. En 1992, elle s'est inspirée de l'iconographie photographique des patientes du Pr. Charcot à l'hôpital de la Salpêtrière (Paris) pour donner une lecture différente de l'hystérie. L'hystérie est associée à la femme même, dans sa racine étymologique (du grec *hysteria*, utérus) alors qu'elle peut tout aussi bien être un symptôme masculin. Elle crée alors l'œuvre *Cell (Arch of Hysteria)*, une sculpture à l'intérieur d'une installation. L'année suivante, elle réalise d'après un calque de son assistant un nouvel *Arch of Hysteria*, où la patine dorée du bronze fait éclater la perfection de cette anatomie de la tension suspendue dans l'espace. C'est en 2000 qu'elle transpose son *Arch of Hysteria* à la matière textile, avec des résultats tout à fait surprenants. Le corps tenu par un fil est celui d'une femme et le bronze a laissé la place à un tissu épais, pauvre, d'un rose contre nature, grossièrement cousu de longs points qui semblent autant de cicatrices. Ce petit corps féminin mal rembourré est suspendu à l'horizontale comme s'il flottait dans le vide. Les critiques s'accordent à lire l'œuvre de Louise Bourgeois comme une tentative de réconciliation avec son enfance trahie. Le rôle réparateur qu'elle attribue à l'art est une métaphore de l'activité de restauration de tapisseries anciennes exercée par tous les membres de sa famille. C'est seulement à la fin de sa carrière que Louise Bourgeois reprend en main le fil et l'aiguille qui ont marqué son enfance, pour réaliser un travail dépourvu de toute beauté classique. Le corps réduit à un pantin reflète la fragilité et l'impuissance de la vieillesse. Mêlé au thème de l'hystérie, aux mécanismes de contrôle qui nous envahissent,

il nous rappelle le vers aimé par William Burroughs : *Man is a soft machine*.

Un corps mou qui, dans l'ennui d'un jour de pluie, échange sa propre matière avec celle du canapé dans une improbable étreinte érotique. On doit cette image surréelle à la sculpture *Rainy Day Canapé* (1974) de l'artiste américaine Dorothea Tanning, qui partage avec Louise Bourgeois le recours au textile au terme d'un long parcours de création. Elle-même définit ses *soft sculptures* comme « les avatars en trois dimensions » de son univers pictural¹, en se référant, en particulier, au cycle de peintures appelé *Insomnia*. La série de sculptures créée pendant cinq ans par Dorothea Tanning, avec une ardeur et une confiance qu'elle n'avait jamais connue auparavant, anticipe une tendance artistique qui sera reprise par des nouveaux protagonistes. Ces œuvres auront une vie brève – leur production cessera avec la maladie et le décès de son mari, Max Ernst – et une durée limitée dans le temps, de part la nature éphémère des matériaux et de la technique employés. Cette précarité de l'œuvre n'inquiétait pas l'artiste, de même qu'elle n'inquiète pas les auteurs des poupées réalisées pendant les deux semaines du projet *Knitting dolls*, dans les ateliers de Vielsalm.

Les œuvres qui figurent dans ce catalogue seront présentées dans le cadre d'une exposition itinérante, mais quel sera leur destin à la fin du voyage ? Sèmeront-elles des graines sur leur passage, prolongeant ainsi le processus de renvois et de filiations qui les a engendrés ? Les auteurs qui se sont confrontés pour la première fois avec la création textile, travailleront-ils encore de fil en aiguille ? Ou retourneront-ils à leurs œuvres en deux dimensions ?

Si ces questions n'ont pas de réponses préalables, une chose au moins est sûre : cette expé-

1 — Dorothea Tanning, *La vie partagée*, Christian Bourgois éditeur, 2002, p. 303. Voir aussi : Marina Giordano, *Gli avatar della pittura : le soft sculptures di Dorothea Tanning in Surrealismo e dintorni*, Roma, XL éditeur, 2009.

rience a laissé une impression majeure à tous ceux qui l'ont partagée. Les artistes invités en résidence ont dû assimiler et restituer de nombreux stimuli à la fois humains, visuels et environnementaux. Certains d'entre eux avaient déjà expérimenté une collaboration professionnelle avec des personnes handicapées mentales. D'autres se sont trouvés pour la première fois en contact avec un monde dont ils ne connaissaient pas les codes. Ils ont dû par conséquent relever un double défi : instaurer avec leur partenaire une relation de confiance et de partage et accorder leurs instruments créatifs respectifs.

Je ne savais absolument pas à quoi m'attendre, je n'avais rien imaginé – nous confie Aurélie William-Levaux en avouant l'esprit de virginité artistique qui l'a guidée dans l'aventure de Vielsalm. Nous sommes arrivées au milieu des tissus et des rires, nous avons été présentées et nous nous sommes installées. Très naturellement, Laura s'est assise à côté de moi, déclarant vouloir tricoter, puisque, « ah oui ça, le tricot, elle aimait bien ». Tout semblait très simple, une joyeuse entreprise très prometteuse, nous étions heureux et productifs, c'en était presque émouvant. Au bout de dix jours, je me suis demandée si je voulais vraiment retrouver mon quotidien, mais a-t-on le choix ?

Tous ceux qui ont parié sur la réussite de cette rencontre ont gagné, y compris les artistes qui ont accueilli les visiteurs dans leur propre espace de création. On associe à tort les capacités expressives des personnes handicapées mentales à un parcours à sens unique, immuable et standardisé. Or, les expériences de travail collectif telles que *Knitting dolls* montrent au contraire que la création dans un milieu dynamique stimule leur capacité de dialogue autant sur le plan relationnel qu'artistique. Si la sphère du langage verbal (encore davantage ici compromise par l'utilisation mélangée du français, flamand et italien) n'intervient que dans une moindre mesure avec son bagage utilitaire, d'autres canaux ont été activés, produisant des synergies

autour d'une table de travail, engendrant un vertige dont on garde volontiers le souvenir :

« À nouveau en contact avec les libertés, j'ai eu un peu peur, j'ai tâtonné ... Faire un effort mental pour sortir de la logique « préméditée », « rentable », « rationnelle » que la société attend des non-enfants, non-handicapés, non-malades, non-vieux et reprendre des libertés, avoir le droit à l'initiative, et aussi le droit à l'erreur ! Je voudrais aussi souligner que l'échange a été réel ! A titre d'exemple, Christine m'a appris à terminer un tricot alors que je croyais n'avoir définitivement aucune affinité avec les grandes aiguilles. J'ai aussi fait connaissance avec sa langue... On a beaucoup ri, on ne savait pas toujours qui était de quel bord (si je peux le dire ainsi) dans ce groupe. » Anne-Sophie Bomal

La confusion des rôles et un certain dépaysement sont des effets très connus dans des ateliers comme celui de Vielsalm. Combien de fois, lors d'un vernissage, nous avons surpris le public piégé par cette barrière parfois si subtile ? Dans la pratique collective, en outre, c'est l'identité artistique qui est mise en question : qui est le concepteur ? Qui est l'exécuteur ? A qui revient la propriété de l'idée ? Echapper, pour une fois, à la dictature du copyright est un rêve d'artiste souvent condamné à une durée limitée. Dans le jeu de rôle engagé par les protagonistes de *Knitting dolls*, on peut admirer la souplesse de tous et la résistance des œuvres à la triste notion de plagiat.

Un autre exercice demandé aux performeurs de Vielsalm concerne le regard. La tempête d'images qui enivre le visiteur d'un atelier fréquenté par plusieurs dizaines d'auteurs hyper productifs implique une capacité de lecture, d'analyse et de synthèse que seuls le temps et l'éducation permettent d'affiner.

Lia Hes, qui travaille depuis de nombreuses années dans les ateliers de création textile de Zand-

berg (Harelbeke, B), n'a pas eu de difficultés à choisir ses modèles et à les interpréter :

« J'ai trouvé que c'était une expérience très agréable. Il était intéressant de ne pas avoir à quitter son propre travail tout en choisissant les modèles parmi la collection de La « S ». J'ai suivi de près le dessin, mais ensuite j'ai laissé travailler mon inspiration. »

Lia a choisi de travailler d'après les pastels de Benoît Monjoie, qui dessine les modèles de la presse féminine en renforçant leur glamour glacé avec une raideur primitive. La version en tissu proposée par Lia Hes ne confère pas plus de vitalité aux protagonistes de cet univers irréel, mais l'artiste poursuit la synthèse stylistique de Benoît en la poussant jusqu'à l'abstraction : le corps élancé est composé par une ligne unique et recouvert par une étoffe rose matelassée. Il est traversé dans sa longueur par des segments jaunes et oranges qui correspondent, dans le modèle de départ, à la robe ou à la couleur de fond de la figure. Les deux auteurs adressent enfin la même attention distraite au rendu du visage, se contentant d'esquisser les traits d'une féminité stéréotypée.

Laura Delvaux s'est aussi inspirée des peintures de Benoît Monjoie et a réalisé une poupée avec la collaboration d'Aurélië William-Levaux. Les deux artistes partagent une grande versatilité et une joie de vivre qui se lit dans leurs créations. De leur travail conjoint est née une figure féminine drôle, frivole et légère, aux antipodes de l'univers figé de Benoît.

La grande complicité entre Anne-Sophie Bomal et Christine Remacle a contribué à la production d'une série de sacs à main pour lesquels Anne-Sophie a déployé tout son savoir-faire, en les décorant de motifs inspirés des dessins de Christine. Le résultat est une collection d'accessoires d'auteur prêt-à-porter.

Giuliana Gironi a récemment réalisé un stage de peinture monumentale à La « S ». À cette occasion, elle a pu travailler avec Irène Gerard, qui peint des personnages hautement stylisés, avec un trait aussi net que troublant : une ligne noire en traverse le corps découpant les différentes parties anatomiques à la manière d'un automate. Pour Giuliana, qui est à la fois peintre, couturière et modiste, l'évolution naturelle de sa collaboration avec Irène ne pouvait qu'aboutir à la réalisation d'une poupée en tissu grandeur nature.

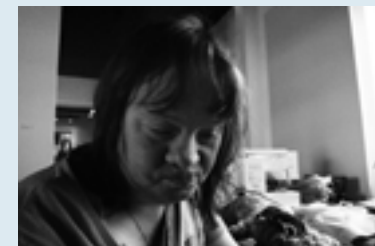
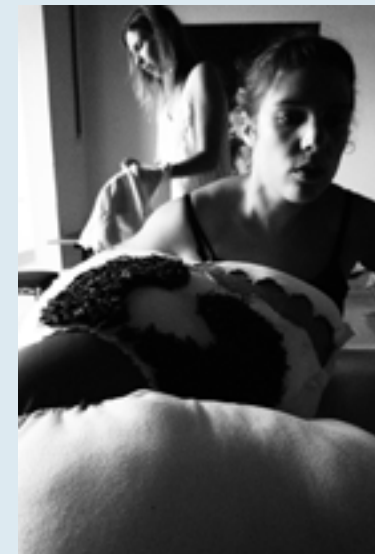
Tout aussi fidèle au modèle de départ est la proposition de Patrick Perin, qui a travaillé d'après un dessin d'Eric Derkenne. L'œuvre d'Eric est composée par des centaines de feuilles sur lesquelles il dessine toujours le même visage, avec un trait circulaire et une fougue obsessionnelle. La force déployée pour calquer le stylo bille sur la feuille creuse des socles qui s'étalent à la manière d'un champ magnétique. Grâce à ce relief, le dessin échappe déjà au bidimensionnel. Dans la transposition de Patrick, il gagne du volume dans le corps rembourré, et devient un objet à forte énergie tactile.

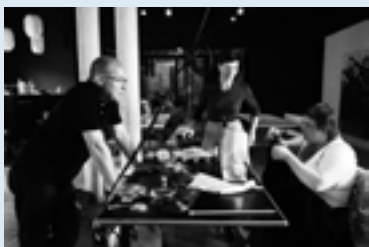
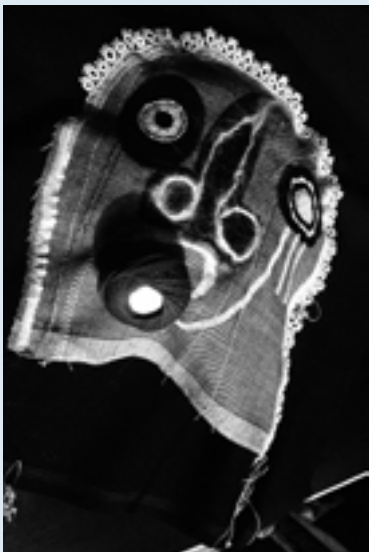
À l'opposé de ces lectures philologiques, nous retrouvons la poupée réalisée par Clara Rota et Manuela Sagona, très librement inspirée d'un croquis de DEM, artiste italien connu pour ses peintures murales. Son personnage présente à la fois des traits virils, féminins ou d'animaux, un look urbain et des symboles mystiques. Avec le passage à la troisième dimension, il est devenu une poupée hermaphrodite, métaphore de la capacité de se reproduire par soi-même, à l'infini, comme dans le jeu des contaminations de styles.

Riccardo Bargellini a rejoint cet esprit d'expérimentation en réalisant plusieurs croquis de poupées qui ont servi à leur tour de modèle. Dirigé par Clara Rota, un groupe de participants dont, Noémie Ralet, Alessandra Vitti et Maria Cristina Cappelli, a été invité à créer librement à partir de cette matrice identique. Chaque poupée a finalement sa propre personnalité, comme si le modèle intériorisé avait acquis une véritable conscience de soi.

Toujours dans le cadre du *team Blu Cammello*, Maria Cristina et Clara Rota ont travaillé d'après les dessins de la regrettée Alessandra Michelangelo, en créant des poupées d'une inquiétante beauté.

Une artiste est restée fidèle à son propre style : Rita Arimont. Elle a entrepris de recouvrir entièrement une poupée de plusieurs couches de tissu fleuri et de ruban isolant. Puis elle a serré, cousu, lié ensemble





des ficelles et des fils de coton coloré, jusqu'à laisser visible seulement une petite partie des extrémités. Le résultat s'apparente à un fétiche vaudou à la manière des assemblages que Rita fabrique selon une logique qui suscite l'attraction et entretient le mystère, montre et cache en même temps.

Intriguée par le travail du groupe, Rita s'est amusée à transplanter des excroissances de tissu coloré dans le picachu en peluche jaune de Florence Monfort, le transformant ainsi en une sorte d'étrange anémone de mer.

Florence a réalisé deux autres sculptures textiles en s'inspirant de la collection de La Hesse, en particulier d'une peinture de Nicole Claude au style sauvagement enfantin, et d'une sculpture en terre cuite de Rémy Pierlot qui semble venir d'une lointaine galaxie. Dans le premier cas, Florence a d'abord reproduit fidèlement le personnage de Nicole et elle l'a ensuite greffé sur un corps féminin démesuré, enjolivé d'une robe fleurie et d'une poche qui abrite une fillette. Cette œuvre conjugue de manière extravertie des thèmes délicats pour les personnes handicapées tels que l'enfance, la féminité et la maternité. Dans le deuxième cas, Florence a gardé le même ton de gris de la sculpture de Rémy Pierlot. Elle s'est servie d'un tissu à chevrons qui rappelle des manteaux d'un autre âge, rembourré dans un volume unique afin de former le tronc de la figurine. Le visage est greffé au corps par de grands points de couture et une matière qui se détache de l'ensemble : il s'agit d'un tissu sur lequel Florence a imprimé la photographie du visage de la sculpture. Avec son relief rugueux, ce personnage mystérieux entretient une complicité gémellaire avec son homologue.

Le couple explosif composé par Elise Sironval et Adolpho Avril a donné naissance à deux pantins anarchiques et provocateurs qui ne ressemblent à rien et à personne. Dents de vampire, clope au bec, cornes de diable, habits rafistolés et look au-delà de la mode, ces deux poupées sont prêtes à imprégner tous les lieux où elles seront exposées de leur présence sulfureuse.

Les poupées créées par Annemie Depaepe et Lindsay Mervilde, d'après une peinture d'Adolpho Avril, sont tout aussi hagardes. Si les deux artistes sont restées fidèles au noir et blanc et à la grande tête en forme de cœur, elles ont par contre décoré différemment l'intérieur de l'anatomie, en dessinant au fil noir des vagues et des cellules sur le tissu iridescent.



Au terme de ce travelling, nous retrouvons dans l'œuvre d'Hendrik Heffinck et Bart Vandevijvere la plus célèbre des poupées, la mythique *Barbie* de Mattel, qui a représenté pour tous les artistes un solide point de référence – en négatif, bien entendu ! Car le projet *Knitting dolls* est né du désir de réagir contre tout ce que la blonde américaine incarne en termes de valeurs petites-bourgeoises et de décaper ainsi la patine de perfection qui en fait la protagoniste d'une fiction où l'on ne vieillit jamais, où l'on n'évolue pas au rythme de l'Histoire et – à l'instar d'un *Truman Show* – où

nous restons prisonniers d'un scénario immuable. Les deux artistes flamands se sont servis d'éléments de Barbie pour confectionner des sculptures, assemblages et ready-made. La pin-up sort ainsi de son univers figé, se salit les mains, troque la haute couture pour le look punk, se charge d'un nouveau sens et rit du non-sens. Et au lieu de fréquenter ses clones, elle s'affiche en délurée compagnie. Seul l'art opère de telles métamorphoses, et peut changer, avec Barbie, notre perception de la vie et des êtres humains en quelque chose de réellement inattendu.

LA COLLABORATION ADOLPHO AVRIL OLIVIER DEPREZ

MANIÈRES DE GRAVER ET MANIÈRES DE RACONTER DANS APRÈS LA MORT, APRÈS LA VIE

— JAN BAETENS —

Pour commenter *Après la mort, après la vie* d'Adolpho Avril et Olivier Deprez (2011, éd. FRMK, tirage limité & 2014 édition définitive, FRMK, collection Knock Out !), ouvrage qui me paraît exemplaire du type de collaboration que La « S » Grand Atelier contribue à rendre possible, on doit revenir d'abord sur *Match de Catch à Vielsalm* (2009, éd. FRMK), où avait déjà paru une version préliminaire de cette œuvre.

Malgré l'accueil globalement très positif fait à cette publication, qui a donné une image rajeunie et dynamique de la création en bande dessinée, certains critiques, notamment du côté d'organes plus *mainstream* comme *ActuaBD* ont regretté un certain déséquilibre entre les deux types de création et de créateurs engagés dans le projet. Les voix moins convaincues disaient, en résumé : « C'est très beau, mais au fond... cela reste une production du *Frémok* », un peu comme si les artistes handicapés avaient été instrumentalisés dans le projet à long terme du *Frémok* qui cherche à repenser les modes de la narration en bande dessinée depuis plus de vingt ans déjà. À première vue, ces critiques ne sont pas infondées. Pour le lecteur intéressé par la narration graphique contemporaine, les gravures d'*Après la mort, après la vie* ressemblent en effet à ce qu'Olivier Deprez a toujours fait. On ne voit pas tout de suite quel est l'apport d'Adolpho Avril ou éventuellement la perturbation provoquée par l'artiste handicapé. Cette impression est cependant trompeuse car, à mieux y regarder, il apparaît que *Après la mort, après la vie* se distingue très fortement du travail d'Olivier Deprez quand il travaille soit tout seul, soit en collaboration avec des artistes non handicapés.

Clara Rota et Manuela
Sagona d'après DEM



Annemie Depaepe & Lindsay
Mervylde d'après Adolpho Avril



COLLECTIF Knitting Dolls, 2009

→ Rita Arimont, Adolpho Avril, Riccardo Bargellini, Anne-Sophie Bomal, Maria Cristina Cappelli, Laura Delvaux, Annemie Depaepe, Giuliana Gironi, Hendrik Heffinck, Lia Hes, Lindsay Mervylde, Florence Monfort, Patrick Perin, Noémie Ralet, Christine Remacle, Clara Rota, Manuela Sagona, Elise Sironval, Bart Vandevijvere, Aurélie William-Levaux

Knitting Dolls est la matérialisation de l'émergence de compétences observées chez certains artistes de La « S » Grand Atelier qui dès 2008 s'étaient emparés du matériau textile.

N'ayant pas d'expérience en la matière, l'équipe de La « S » a fait appel à des artistes contemporains et à deux ateliers expérimentés _ *De Zandberg (Harelbeke, B)* et *Blu Cammello (Livorno, I)* _ pour lancer une résidence de création collective pouvant apporter l'impulsion nécessaire à l'établissement d'un atelier pérenne. La poupée a été choisie comme élément central du projet. Elle s'était en effet manifestée de manière significative dans les premières manifestations de création textile.

L'enjeu était de renouveler l'image de la poupée tout en y apportant l'originalité d'un mélange des genres (handicap et non-handicap) et des cultures (belges et italienne). La contrainte, élément essentiel de déclenchement créatif lors d'un projet dont les résultats doivent se cristalliser sur une dizaine de jours, était triple puisque il s'agissait de réaliser des poupées, en matériau textile et en s'inspirant d'œuvres issues de la collection de La « S ». Sans collaboration préalable, les alliances se sont rapidement formées et la production a suivi, foisonnante et débordante d'imagination : des interprétations aux formes étonnantes et singulières, tantôt poignantes et touchantes, tantôt grotesques ou énigmatiques qui ont transcendé la simple performance technique pour atteindre le champ du sensible. *Photos © Nicolas Bomal / La « S » Grand Atelier.*

Publication
Knitting Dolls — Collectif, FRMK,
mai 2010, 80 pages, 21 x 23 cm,
quadrichromie, reliure brute, jaquette
américaine toilée. ISBN : 2350650472

www.fremok.org
www.lasgrandatelier.be



Lindsay Mervylde d'après Benoit Monjoie



Patrick Perin d'après Eric Derkenne



Adolpho Avril, Olivier Deprez
Après la Mort, Après la Vie, 2007–2010

→ Extraits du livre paru aux éditions FRMK/collection Knock Out ! en février 2014, résultat d'une résidence menée à La « S » Grand Atelier entre 2007 et 2011.

Deux personnages se cherchent dans le décor fantomatique d'une ancienne caserne. Le docteur A. et l'infirmier O. s'adonnent, dans ce lieu, entre autres activités étranges, à la gravure sur bois. Des images les hantent. Une opération doit avoir lieu sans que l'on connaisse la nature de l'opération. Un mystérieux processus circulaire entraîne les personnages dans une errance éternellement nocturne. Le récit met en scène la rencontre d'Adolpho Avril, artiste outsider, et d'Olivier Deprez, artiste graveur. Le noir de l'encre, la résistance du bois, les films de Dreyer, sont les éléments à partir desquels se crée l'intrigue. Un dialogue se noue dans l'opacité. Les séquences s'emboîtent les unes dans les autres. De grandes failles découpent la narration. Le lecteur est lui aussi confronté à l'opacité du sens. La matière noire des images hypnotise le regard. *Images* © Frémok/La « S » Grand Atelier.

Publication :

Après la mort, après la vie
 100 pages, 32 × 22 cm, impression
 deux noirs, couverture cartonnée
 Knock Out ! FRMK
 ISBN 9782930204758

www.fremok.org
www.lasgrandatelier.be
www.antiste.wordpress.com

IMAGE AVRIL/DEPREZ

IMAGE AVRIL/DEPREZ

IMAGE AVRIL/DEPREZ

IMAGE AVRIL/DEPREZ

IMAGE AVRIL/DEPREZ

IMAGE AVRIL/DEPREZ

IMAGE AVRIL/DEPREZ

Mais à quoi tient cette différence ? Pour pouvoir répondre à cette question, il faut comparer les œuvres mêmes d'Olivier Deprez : d'abord la grande adaptation du *Château* de Kafka (2002, éd. Fréon), qui est en quelque sorte un point de référence ; ensuite la version intermédiaire et incomplète d'*Après la mort, après la vie* dans *Match de catch à Vielsalm* ; enfin la version actuelle de ce remarquable projet. Quand on se plonge dans ce dernier travail, on est frappé par l'alternance de deux types d'images. D'une part des images muettes, que les lecteurs qui connaissent le travail d'Olivier Deprez reconnaissent sans problème. D'autre part, des vignettes comportant des fragments textuels, qui introduisent comme un système de ponctuation – au niveau de l'œuvre, non pas de la phrase. Une telle structure n'est pas inédite, mais la manière dont elle est mise en œuvre a ceci de particulier qu'elle inverse la règle de base du récit hollywoodien, qui précise sans arrêt qu'il faut surtout montrer l'action et ne donner la parole aux personnages que pour faire avancer l'histoire. Dans *Après la mort, après la vie*, la fonction des dialogues est très différente. Loin de seulement ponctuer le récit, ces morceaux de dialogue le vident en quelque sorte de sa narration, de son histoire, voire de sa substance. Certes, ils permettent d'identifier les protagonistes de l'histoire (un docteur et un infirmier), mais on y cherchera en vain d'autres informations. Les dialogues constituent un discours attributif (on nomme ainsi les syntagmes de type « dit-il » qui indiquent juste l'origine de la parole), mais ce discours reste vide (la parole identifie qui parle, mais celui qui parle ne dit « rien »). Au fond, les personnages se bornent à énoncer qu'on regarde une gravure ou un film, point final. L'action elle-même est gommée, elle se trouve comme mise entre parenthèses. Or, le récit n'est pas seulement « vide » ou « évidé », il est, de manière plus forte encore, « évité » – on sait que dans la poésie moderne, depuis au moins Mallarmé, « le récit s'évite ».

Cette organisation de l'œuvre en images muettes et images pseudo-parlantes est nouvelle

par rapport au *Château*, où malgré la conception très avant-gardiste de la narration, une succession de petites et grandes séquences permettait encore d'imaginer, puis de construire un vrai récit. Pareille élaboration n'est plus possible ici. On a, au contraire, l'impression que l'arrangement de séquences se voit comme activement *bloqué* (d'où bien entendu l'évitement du récit) et que chaque vignette continue à garder son *indépendance* (à la fois thématique et formelle). Cependant, l'approche d'*Après la mort, après la vie* ne doit pas se faire en des termes négatifs. En effet, si le récit est mis en sourdine, différé, voire évacué, c'est aussi pour rendre possible autre chose, soit créer un nouveau type de lecteur qui n'est plus « distrait » par l'histoire seulement et qui accepte de se pencher sur d'autres aspects de la création. Nous savons tous que les artistes ne font que raconter la même histoire depuis des siècles. Olivier Deprez l'a parfaitement compris et c'est pourquoi il fait, dans un geste éminemment actif, l'économie de ce qu'on connaît déjà (l'histoire), pour rendre possible autre chose (la mise en forme de l'histoire, sa genèse à travers une collaboration).

Je voudrais pointer ici cinq éléments de cet « autre chose » qui se substitue à la logique narrative traditionnelle, et dont la synergie permet de prendre la mesure de ce qui arrive à l'œuvre d'Olivier Deprez quand il s'ouvre à une collaboration avec un artiste handicapé.

Un premier point est lié à la notion de rythme. On l'a vu : il n'y a pas de séquences qui se construisent ou s'enchaînent de manière chronologique. À la place de ces articulations en surplomb, le livre parvient à rendre présent le travail sur le rythme. L'attention se déplace du récit lui-même, à la vitesse (relative, élastique, sans cesse changeante) à laquelle se déclinent les éléments du récit (ou du non-récit, si l'on préfère). En littérature, on peut calculer la vitesse de lecture (après tout, il suffit d'observer combien de temps on met pour lire quel nombre de mots). Par contre, un concept comme la

vitesse du récit reste plus difficile à déterminer. Dans *Après la mort, après la vie*, il y a une tentative de faire émerger ce paramètre comme dimension clé de la narration en acte, en affichant une sorte de contrainte de métronome. D'une part, en effet, il n'y a pas de séquence, ce qui semble priver la narration de tout repère. D'autre part, la progression formelle et thématique bascule à chaque vignette. Ces mutations constantes créent un rythme très particulier qui fait converger vitesse de récit et vitesse de lecture. La poursuite d'une telle coïncidence est une manière de mieux impliquer le lecteur dans l'acte de lecture, qui est aussi un acte de création.

Le deuxième élément qu'il convient de souligner se situe dans le prolongement direct de cet effet de métronome. En effet, le basculement d'une gravure à l'autre, d'une vignette à l'autre, ne s'effectue pas de façon chaotique. Les changements obéissent au contraire à une règle puissante, que l'on pourrait appeler la contrainte du transit métaphorique. Les éléments se métamorphosent et se relaient à un rythme rapide, mais le saut d'une image à l'autre obtempère toujours à une logique de comparaison ou de similitude. En voici un exemple très simple : la roue, la manivelle qui permet d'actionner la presse à imprimer revient parfois sous la forme de la bobine cinématographique (et inversement, bien entendu), comme si un réseau de rimes visuelles se substituait à ce principe conventionnel de l'intrigue linéaire.

Dans le travail d'Olivier Deprez, cette conjonction de l'effet de métronome et de la rime visuelle apporte quelque chose de neuf par rapport à un livre comme *Le Château*. Dans *Après la mort, après la vie*, on peut suivre plus facilement la transition de l'une à l'autre de ces étapes et il n'est pas absurde de supposer que ce changement doit beaucoup à la collaboration avec Adolpho Avril, même s'il est impossible d'identifier l'apport *direct* de l'artiste handicapé. La contribution de ce dernier se note toutefois clairement de manière indirecte, dans les transformations qui surgissent au sein du style nar-

ratif d'Olivier Deprez. Les dessins restent apparemment les mêmes, mais la manière de les aligner n'a plus rien à voir avec le mode habituel du *Château*.

Un troisième élément qui, à mon avis, est totalement nouveau dans l'œuvre d'Olivier Deprez, est le jeu avec les changements d'échelle. Les proportions des unités thématiques qui reviennent, d'une gravure à l'autre, s'étirent ou se réduisent d'une manière dont on ne trouve pas d'exemple dans sa production antérieure, et dont l'irruption peut donc s'expliquer par son acceptation d'une logique différente. Si dans une vignette on voit, par exemple, deux personnages de même taille, la vignette suivante peut fort bien nous montrer deux autres personnages dont les proportions sont divergentes, voire opposées : un personnage très grand et un personnage très petit. Il en résulte une perturbation du système perspectif classique. Or, dans les occurrences plus anciennes de ce principe, les changements d'échelle étaient toujours motivés par des changements comparables au niveau du récit, qui motivaient les ruptures visuelles : si un personnage était miniaturisé, c'était, par exemple, parce qu'il figurait lors de sa deuxième apparition comme l'illustration d'un livre qu'un autre personnage était en train de lire. Dans les cas de figures exhibés par *Après la mort, après la vie*, toutefois, la confrontation des deux occurrences n'est plus récupérable en termes de point de vue ou de niveau de récit. Le montage est direct, tout comme le choc qui en découle.

Un quatrième élément d'innovation et de transformation concerne le nouveau traitement du détail. Il y a toujours eu chez Olivier Deprez un sens très aigu du détail, souvent purement formel ou abstrait, et un souci très net d'en accroître et la présence et la lisibilité. Mais dans *Après la mort, après la vie*, une nouvelle catégorie de détails se manifeste, à savoir le détail figuratif qui essaime dans l'ensemble de la vignette. Dans cette nouvelle approche de la gravure, l'image est beaucoup plus saturée qu'avant.

Ici aussi, l'influence d'Adolpho Avril semble avoir joué un rôle clé dans cette ouverture à une densité de narration en termes d'objets. Le texte s'ouvre à l'anecdote, qui n'est plus vécue comme un danger pour le travail du récit.

Enfin, et c'est une cinquième révolution (le mot ne me paraît pas trop fort), les gravures y sont aussi infiniment moins homogènes qu'avant. Dans *Le Château* il y avait un montage d'éléments hétérogènes, c'est-à-dire un mélange d'éléments soit figuratifs, soit abstraits, avec, entre les deux, un système de métamorphoses plus ou moins rapides. Mais dans *Après la mort, après la vie*, cette duplicité se retrouve à la fois du côté des éléments figuratifs et du côté des éléments abstraits. Figuration et abstraction se combinent et se confondent à l'intérieur du même espace. Du côté des éléments figuratifs, les éléments sont plus ou moins figuratifs ; du côté des éléments abstraits, ils sont plus ou moins abstraits. L'opposition simpliste entre figuration et abstraction est remplacée par une tension plus complexe entre deux modes de représentation qui sont mis en jeu de manière beaucoup plus nuancée.

L'analyse que je viens d'esquisser est sans aucun doute très incomplète. Un regard plus fouillé devrait se pencher également sur des aspects aussi importants que la mise en page, la taille des vignettes, le rapport entre avant-plan et arrière-plan ou, de manière plus thématique, le choix du décor, des personnages, de l'intrigue que l'on voit se développer malgré tout. Mais l'attention portée sur les cinq éléments qui séparent *Après la mort, après la vie* d'un livre comme *Le Château* devrait suffire à indiquer que la persistance d'un style graphique ne signifie nullement la continuité à d'autres niveaux. On peut penser, à juste titre d'ailleurs, qu'Adolpho Avril n'a pas bouleversé la manière dont Olivier Deprez manipule la gouge. Mais il serait erroné d'en conclure que l'œuvre même ne s'en trouve pas radicalement mise en question.

DISCUSSION AVEC LE PUBLIC APRÈS LA COMMUNICATION

—

OLIVIER DEPREZ : Je voulais faire une précision... Jan BAETENS a évoqué la manivelle de la presse de gravure... Au début de la rencontre avec Adolpho, quand je l'ai rencontré, graphiquement, Adolpho dessinait « des cercles avec des barres ». Et, curieusement, si on rapproche ces « cercles avec des barres » de la manivelle, il y a une espèce d'homologie formelle qui s'installe, même si je n'ai pas immédiatement conscientisé ce rapprochement (parce que ces deux formes sont distantes dans le temps). Le fait est qu'un rapprochement a eu lieu entre la circularité du dessin d'Adolpho (circularité brisée, rythmée) et la manivelle. Je crois qu'il y a vraiment un processus, un dispositif qui s'est mis en place et qui a permis au projet de s'ouvrir et de se développer sur ce principe de « circularité rythmée », pour reprendre le terme de Jan.

PUBLIC : On voit qu'Adolpho a nourri ton travail, mais ça ne va pas dans un sens unique, Olivier : il y a aussi un « cadre d'expression » que tu lui as apporté (qui serait impossible pour Adolpho sans toi). Je crois que de ce point de vue-là, c'est sans doute l'étape suivante dans la réflexion et la présentation de ce processus. Il serait intéressant de regarder le travail que fait Adolpho maintenant, et qui est tout à fait différent du travail qu'il faisait auparavant. Donc, tu as raison de souligner que l'interaction se fait dans les deux sens.

O.D. : Mon travail a été modifié par cette relation, et le travail d'Adolpho aussi. Quand on voit les peintures qu'il réalise dans l'atelier conduit par Patrick PERIN, elles n'ont plus rien à voir avec ce qu'il faisait avant notre travail. Il y a vraiment eu une construction mutuelle des échanges qui voyagent au sein de nos pratiques. Ça me paraît clair que ce type d'échange a des répercussions chez l'un et chez l'autre. D'autant plus que quand

on commence à travailler sur des dispositifs qui ont tendance à mettre l'accent sur la forme, de façon consciente ou inconsciente, on ne s'est pas dit avec Adolpho, au début : « Tiens, la manivelle ; tiens, les cercles que tu fais... ».... C'est vraiment une rencontre.

PUBLIC : Je voulais savoir comment a commencé le travail à deux ? Sur quel projet précis. On parle du résultat, peut-être qu'on a parlé hier du départ... Mais je voulais savoir comment vous avez commencé et comment vous avez initié le projet avec lui : tout seul d'abord : vous, dans votre atelier et directement après, avec lui, au jour le jour ?

O.D. : Je crois que ça, c'est vraiment très important de le préciser d'emblée : je n'ai jamais travaillé tout seul dans mon atelier. Le projet, je ne le développe qu'ici, avec Adolpho, et il est quasiment impossible pour moi, quand je rentre chez moi, de travailler.

PUBLIC : Ce n'est pas le sens de ma question... On vous a invité ici pour faire quelque chose avec lui. Vous, comment avez-vous pensé amener le projet chez vous ?

O.D. : Au tout début du projet, honnêtement, je n'avais aucune idée, parce que je suis un être sans imagination. J'ai besoin de la matière, des outils. J'ai besoin d'être dans une relation avec quelqu'un (ça a été Kafka, maintenant c'est Adolpho). Ce n'est jamais une création qui est centrée sur mes enjeux à moi. Donc, chez moi, je n'avais aucune idée à ce propos et, quand je suis venu ici, c'est dans l'atelier de gravure, vraiment, que les choses se sont concrétisées. Je crois que si on ne s'était pas rencontré autour d'une plaque de gravure, un morceau de bois et quelques gouges, eh bien rien ne se serait passé. Et puis, concrètement, j'avais pris un appareil photo et, de nouveau, comme mon imagination est plutôt plate, je m'en suis référé aux images que nous avons créées ensemble. Donc, on

se promenait dans la caserne, qui est un lieu qui est très évocateur, qui est « hanté »... On s'y promenait, on se photographiait, on se filmait aussi... Et ça, ça a enclenché un processus de travail. Tous ces gestes-là induisaient d'autres gestes. On avait des images. Donc, il y avait des photos que nous avions faites de nous, dans la caserne. Puis on a regardé des films ensemble. On a regardé pas mal de films de Dreyer, *Vampire* par exemple (c'est le premier film qu'on a regardé ensemble). On a aussi visionné *Le mécano de la générale* ; bref, des films qui dressaient une espèce de paysage dans lesquels on commençait à se promener, et ça a commencé à interagir. Il n'y avait vraiment pas d'idée préconçue et, donc, travailler avec Adolpho, ça tombait vraiment bien parce que lui non plus n'avait pas d'idée préconçue. On a donc pu travailler ensemble à partir de ces matériaux et de la gravure. La gravure et les films sont devenus « la table d'échange » ; ça s'est formalisé très concrètement. Ce qui est en train de se faire n'est possible que parce qu'il y avait cette configuration-là, entre Adolpho et moi, dans l'atelier de gravure, en train d'imprimer, de visionner un film ou de graver. C'est vraiment lié à cette situation particulière-là.

PUBLIC : Pour ma part, je voulais aborder la possibilité d'échec, et la possibilité qu'il ne se passe rien... Tu n'es peut-être pas arrivé à La « S » avec un gros bagage, en te disant qu'avec ça, tu aurais un travail qui aboutirait. Il y a cette part d'expérimentation, de « feeling ». Cela peut ne pas avoir lieu...

O.D. : Poser la question de cette façon-là, c'est très curieux, parce que la manière dont le projet se développe et la manière qui fait qu'on travaille comme ça plutôt que comme ça, le fait qu'il y ait la résistance du bois, toutes ces résistances sont génératrices du travail... Je crois que la manière de poser la question « Il y a une possibilité d'échec, de ratage » est curieuse, car, à partir du moment où on décide d'affronter vraiment ces résistances et de les utiliser non pas comme quelque chose

qui va mener dans une impasse, mais comme quelque chose de générateur, au contraire, on évacue complètement l'idée qu'il y a un ratage, un échec possible... C'est hors de propos. Non, il y a des éléments qui résistent et on travaille avec cette résistance. Le bois, c'est un matériau très très dur. Chaque type de contreplaqué impose et propose un type de taille. C'est avec ça qu'Adolpho et moi nous travaillons. Et on ne se dit pas « Ouh là là, le bois est très dur aujourd'hui, on va tout rater ! ». On ne rate jamais rien parce que cette problématique du ratage n'est pas du tout intégrée dans le processus. Par contre, ce qui est vraiment le propos, c'est qu'on est en interaction avec un matériau dur, avec les gouges, etc., et on travaille comme ça. On voit ce qu'on peut faire avec ça, dans ce contexte-là, avec derrière nous ces films qu'on a vus, ces images au mur, etc., qui proposent des itinéraires. Donc, on ne travaille pas du tout dans une problématique de « je vais rater quelque chose » ou « je vais réussir quelque chose ». L'idée de réussite n'est même pas quelque chose d'intéressant non plus, de ce point de vue-là. Ce n'est pas comme ça qu'on doit regarder ce travail. On doit plutôt évaluer comment les résistances ont été intégrées dans le travail, comment les contraintes ont été utilisées. Dès lors, on est dans cette optique de lecture génératrice, ce qu'évoque très bien Arnout De Cleene dans sa recherche.

FRANÇOIS LIÉNARD : J'ai une question à propos du récit, parce que nous avons monté votre exposition. On s'est demandé comment monter tout ça. Donc, on a présenté les gravures dans une espèce de faux désordre, comme si ça sortait de la presse... Comme si les gravures avaient été lancées sur ce panneau en métal. Avec les images, on a quand même raconté une petite histoire... Donc, on a pris des libertés en racontant cela. La modernité évacue le récit mais, en même temps, au-delà des ambiances, il reste des histoires. Il y a un infirmier, il y a un médecin, il y a une presse qui se transforme en table d'opération... Il y a

quand même quelque chose qui se passe, qui se déroule... et on se demandait si le fil conducteur n'était pas le *lieu*, ici – ces casernes où il se passe des choses... Il y a des rimes visuelles, ça raconte une histoire quand même. Ce n'est pas qu'un pur matériau plastique, votre histoire.

JAN BAETENS : Je me suis sans doute mal expliqué. Je n'ai pas du tout voulu dire qu'il n'y avait pas de récit, et surtout pas qu'il « n'y a pas de possibilité de récit », mais, contrairement au *Château* repris de Kafka, on n'est pas dans un « récit » préexistant mis en image. Ici, aussi bien dans l'exposition, aussi bien que dans *Match de catch à Vielsalm* ou que dans la troisième version qui vient de paraître, le récit est plutôt quelque chose qui naît de certains effets de montage. Et comme vous le dites très correctement, il est impossible de mettre le récit totalement entre parenthèses. Chassez le récit par la porte, il revient par la fenêtre ! Mais ici, le récit ne préexiste pas au travail de montage, il est en quelque sorte le résultat du montage. Donc, il y a des récits construits tels que le lecteur les construit, à partir du montage proposé. Le récit, avec les mêmes images, sera différent d'une version à l'autre. Ça, évidemment, c'est très différent d'une conception traditionnelle du récit, où on a un récit en tête, avant de commencer à l'écrire ou à le dessiner. Ici, le récit est de l'ordre de l'effet, et l'effet ici est construit avec des moyens qui ne sont pas du tout ceux de la construction conventionnelle d'une narration.

ROCK ET SLAM À VIELSALM

— BARNABÉ MONS —

Si La « S » fait doucement connaître et reconnaître les meilleurs résultats obtenus dans le cadre de ses activités plastiques par des expositions et publications régulières, il est un autre secteur de sa production extrêmement original qui mérite toute l'attention des amateurs d'expressions franches et de musiques expérimentales : les créations issues de l'atelier musique.

C'est dans le petit studio de Vielsalm que s'élabore, depuis quelques années, l'une des plus singulières activités musicales contemporaine, fruit d'une collaboration inédite entre musiciens professionnels et chanteurs, souffleurs, guitaristes ou percussionnistes handicapés et déficients mentaux. Là-bas se montent des groupes frondeurs mixant le rock, le funk, le rap et les musiques électroniques, produisant d'incessantes sessions d'enregistrements dont les meilleurs moments sont présentés sur le site Internet *soundcloud*. Les uns et les autres s'appliquent à créer d'étonnantes scénographies pour les concerts de l'objet sonore non identifié issu de l'atelier musique de La « S » : les *Choolers*, groupe à géométrie variable. Si la visibilité des productions musicales de La « S » est avérée sur Internet, elle est beaucoup plus rare chez les disquaires et sur les scènes des salles de concerts. Comme bien d'autres groupes de « musiques actuelles » les *Choolers* cherchent à rencontrer leur public.

Le réseau de bars et clubs de rock recèle un public curieux et connaisseur prêt à recevoir ces nouvelles sensations soniques ; malheureusement il n'est pas suffisamment argenté (prix d'entrée bas, pas de subvention, cachets de « défraiement » plus que salaire) pour assurer les conditions d'accueil et d'hôtellerie nécessaires à la production d'un tel spectacle. Les groupes de La « S » sont plus contraignants que les formations musicales usuelles : quand cinq rockers se nourrissent de sandwiches et logent chez l'habitant dans des conditions précaires, les personnes handicapées nécessitent une bonne alimentation ainsi que de véritables conditions de repos. Aussi le réseau des bars et clubs n'est mobilisable que de façon ponctuelle et dans un rayon de quelques centaines de kilomètres à la ronde. Les quelques essais tentés par La « S » dans ce réseau, bien que très convaincants du point de vue artistique et de la réception du public, ne permettent pas d'envisager une carrière dans un tel circuit d'établissements.

Les salles de concerts soutenues par l'Etat pourraient assurer aux groupes de La « S » des conditions d'accueil et financières en adéquation avec leurs besoins, pourtant ces salles demeurent le plus souvent fermées aux formations sans agent artistique repéré : ces lieux fonctionnent le plus souvent avec des groupes bénéficiant des services d'un tourneur en liaison avec un label de disques, un distributeur et un éditeur. À l'heure actuelle les groupes de La « S » ne sont pas engagés dans une démarche de percée du monde du show business ; leurs productions phonographiques sont l'objet de parutions et de diffusions confidentielles, sans aucun but commercial. Par conséquent, leur présence au sein des programmations prestigieuses se fait rare et occasionnelle.

Les circuits réservés aux productions handicapées constituent bien évidemment un débouché pour les concerts-performances des *Choolers* ; pourtant, là ne se situe pas la cible à atteindre : La « S » a d'autres ambitions pour ses pensionnaires. Bien entendu, les circuits handicapés sont adaptés aux particularités des membres du groupe et les cachets confortables, mais le projet des *Choolers* n'est en rien un groupe de handicapés musiciens : c'est avant tout un groupe de musique expérimentale aux propositions audacieuses.

Le circuit des festivités publiques (salles des fêtes, événements populaires, bals etc.) pourrait constituer un marché viable pour les *Choolers*, mais la différence affirmée des musiciens trisomiques gêne leur chemin vers ces réseaux de diffusion. En effet, bien qu'il émerge une demande de plus en plus pressante en termes de spectacles étranges et étonnants, réminiscences de la cour des miracles du siècle dernier, les pouvoirs publics se montrent extrêmement frileux quant à la programmation d'authentiques spécimens de la différence. Si les programmes n'hésitent pas à inclure le terme *freak show*, dernièrement remis au goût du jour, ce n'est que pour proposer de faux spécimens de l'étrange et de la différence : magiciens, jongleurs, fausses femmes à barbe,

illusion... Il semble qu'un courant récent ravive la fascination de l'altérité sans oser la moindre intrusion dans le domaine de la différence authentique ; aussi la proposition du groupe les *Choolers* terrifie-t-elle le plus souvent les programmeurs soucieux du politiquement correct et de leur réputation. Les décideurs agissent comme si un concert de musiciens handicapés constituait en soi l'objet d'une risée populaire inévitable ou d'un plaisir contemplatif mal intentionné. Dès lors, toute différence réelle devient objet de méfiance et les *Choolers* se trouvent écartés des programmations définitives.

Les *Choolers* constituent une fenêtre ouverte sur une nouvelle perception du handicap mental, où le feeling et l'énergie emportent l'auditeur en des terres autrefois foulées par Captain Beefheart, les Doors, James Brown... L'univers des musiques modernes rythmées a toujours été ouvert aux expressions étranges, radicales ou sauvages, portant aux nues des idoles affirmant leur différence ostentatoire par l'attitude ou l'apparence physique. Dans un contexte rock, funk ou rap'n'roll, les musiciens trisomiques quittent la place des élèves handicapés tenus d'intégrer des rythmes ou des mélodies pour prendre celles de solistes, chanteurs ou bruitistes à suivre lors de jam-sessions à tiroirs. Les vocalises sont le plus souvent déclamées en un yaourt rappelant l'anglais ou parfois constituées de bribes de phrases intelligibles, auxquelles l'auditeur se cramponne pour saisir l'essence d'une chanson venue d'ailleurs. Les musiciens animateurs produisent l'assise rythmique chromée permettant bien des fantaisies, orchestrent les interventions des musiciens handicapés dans un souci de cohésion sonique et de variété des climats développés. Pour autant la question du développement de la carrière des *Choolers* reste entière, à l'heure de la crise du disque et de la prolifération exponentielle des groupes amateurs ou semi-professionnels. Les *Choolers*, comme les autres rockers, expérimentateurs, rappers ou entertainers, connaissent les galères et parfois les joies du monde du spectacle, si légendairement difficile.

NOS TERRES SOMBRES DE PAZ BOÏRA & RÉMY PIERLOT

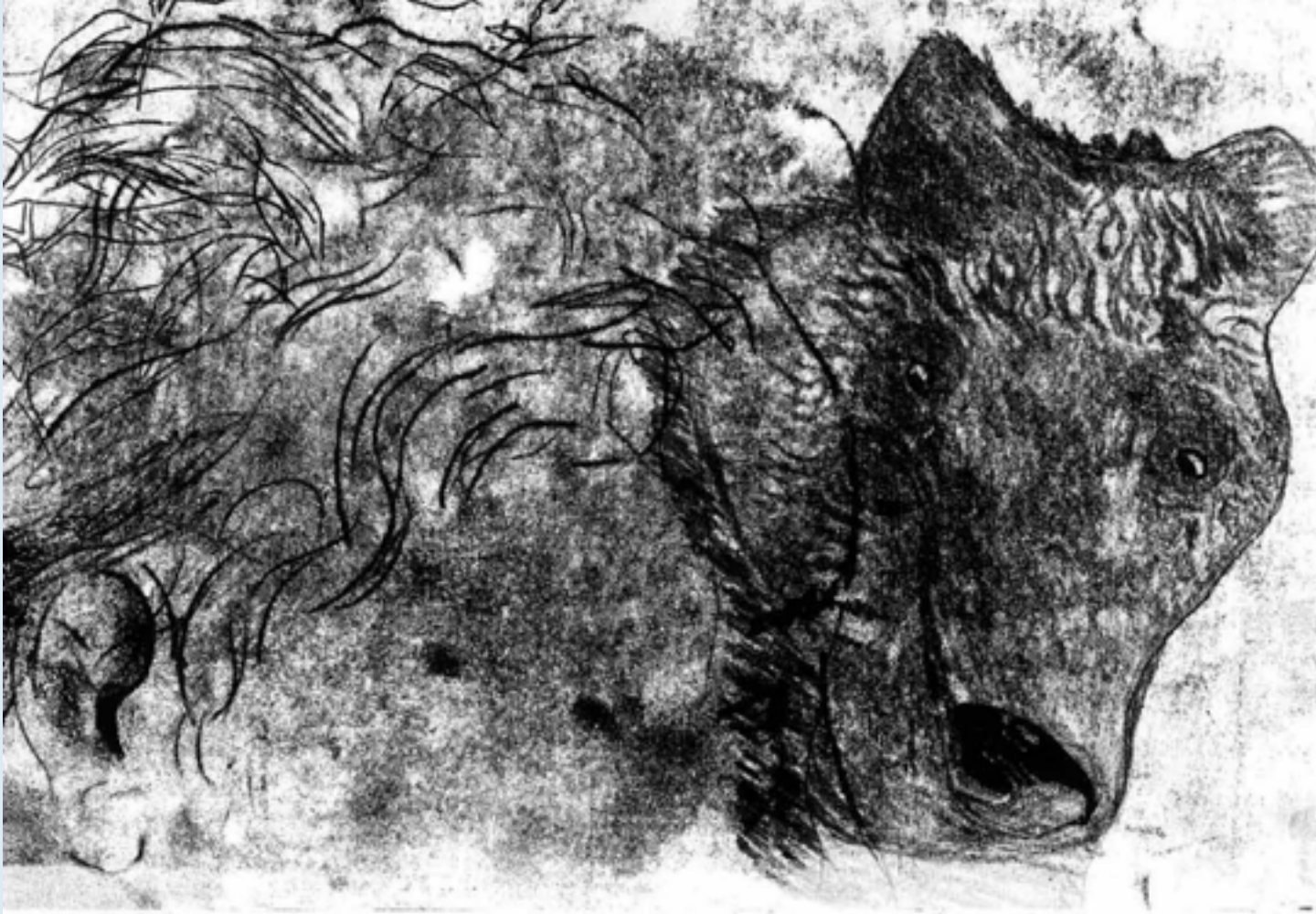
— ANNABELLE DUPRET —

Depuis 2007, La « S » met l’accent sur une approche narrative de l’image et la rencontre entre le *Frémok* et La « S » a débouché sur un ouvrage collectif qui donnera son nom à l’ensemble du projet : *Match de catch à Vielsalm*. Le projet se poursuit depuis avec une nouvelle série de récits créés en binôme. Paz Boïra a été accueillie en résidence entre 2009 et 2010. *Nos terres sombres* constitue le troisième round de ce match de catch.

NOS TERRES SOMBRES, LA RENCONTRE

Certaines rencontres se font sans bruit. En choisissant de travailler avec Rémy Pierlot, Paz Boïra se rend rapidement compte que, héritier d’une éducation irréprochable, il cache ses réflexions derrière des formules de bienséance et se protège en s’entourant de phrases toutes faites, adaptées à toutes les situations. Il s’avère nécessaire de trouver un terrain de dialogue autre que la parole. Rémy nourrit une fascination et une curiosité insatiable pour la nature (qu’il a déjà dessinée avec Vincent Fortemps, quelque temps auparavant, dans *Match de catch* à Vielsalm), et montre à la dessinatrice les photos qu’il prend lors de ses promenades au bord des routes. La nature est une thématique chère à Paz Boïra, le sujet de son prochain livre, et ce terrain familier devient dès lors le lieu de rendez-vous des deux artistes. Les animaux, premiers habitants de ce territoire sauvage, commencent à peupler l’atelier silencieux et éloigné qu’ont choisi d’occuper Paz et Rémy pour travailler calmement. Face à face, leurs tables à dessin se remplissent de monotypes où apparaissent de grands ours, que Rémy dessine d’après photo. « Je trouve que dans sa façon de les dessiner il y a quelque chose de beaucoup plus proche de ce qu’est l’animalité (...) et ses animaux ont une présence bien plus vivante que quand je les fais, moi ». Les échanges de dessins et le passage d’une main à l’autre permettent peu à peu à Paz Boïra de cerner ce dont elle va pouvoir se saisir pour armer leur récit.

Elle perçoit, dans le charme que produit l’évocation des animaux chez Rémy, un lien très fort de ce dernier avec l’animalité et l’inconscient, une proximité qu’elle, elle lutte pour retrouver dans son propre travail. Et c’est autour de cette perception instinctive qu’elle choisit d’articuler leurs travaux. Dans les sous-bois, où de splendides oiseaux et mammifères se dressent entre de lumineuses clairières et les feuillages densifiés par le monotype, un homme et un ours arrivent à l’entrée d’un souterrain aux mille ramifications, une constellation de terriers. On devine que c’est au cœur de celui-ci que se produira la rencontre. Dans le noir, les mains dans la matière, et toujours en silence.



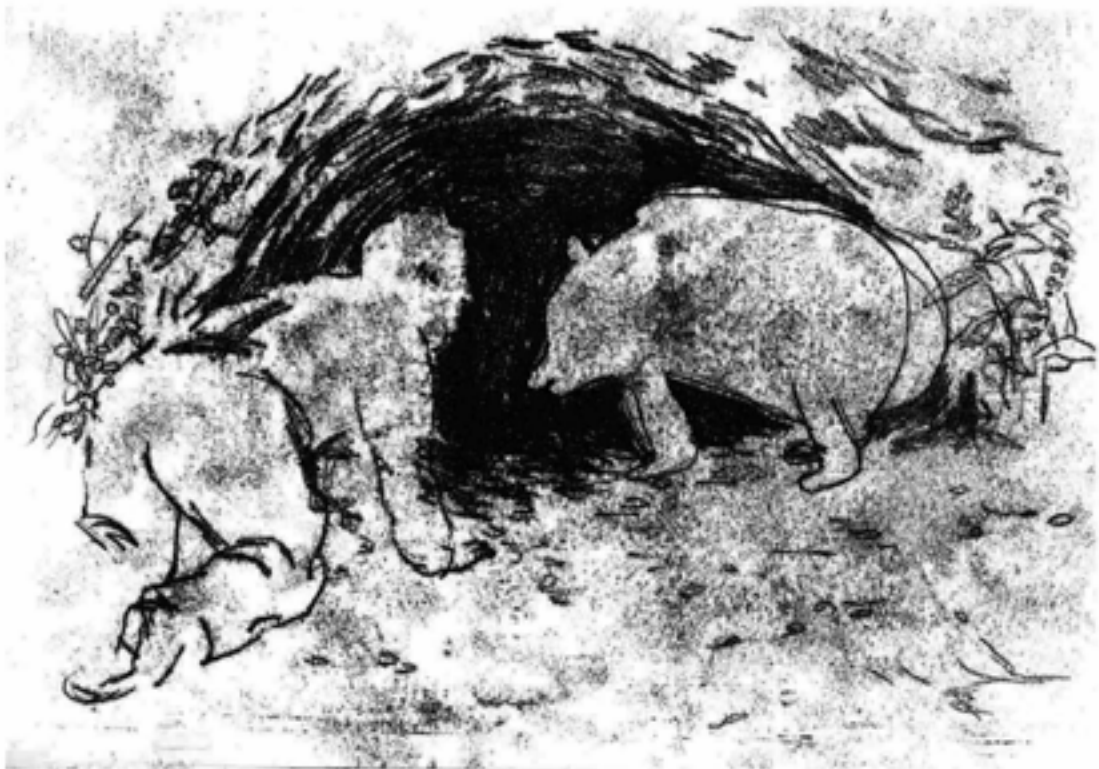
Paz Boïra, Rémy pierlot Nos terres sombres, 2009–2010

→ Extraits du livre paru aux éditions FRMK/collection Knock Out ! en avril 2012, résultat d’une résidence menée à La « S » Grand Atelier en 2009 et 2010.

Un homme et un ours déambulent côte à côte dans une ténébreuse forêt peuplée d’êtres étranges ; pas un seul indice sur ce que ces êtres sont réellement et quel est leur dessein. Les deux compagnons observent, contemplant. Ils échangent un regard avec un hibou. Henry David Thoreau s’invite pour une pérégrination silencieuse, mais rapidement la vie simple du poète naturaliste ne suffira pas à nos deux promeneurs qui préféreront pénétrer l’antre de la terre et risquer de perdre leur enveloppe originelle. *Nos terres sombres*, c’est un récit allégorique, à l’image de ses deux auteurs, sensibles aux limites de la communication verbale : « Nos phrases restent toujours en suspens, accrochées à un vide apaisant » (Paz Boïra). Le monotype à l’encre très noire a permis à ces observateurs attentifs de la nature d’établir leur propre narration silencieuse. Une collaboration tout en retenue qui nous offre une œuvre sibylline, parsemée de géométries sacrées, interrogeant notre propre rapport à la terre nourricière et ogresse. Images © *Frémok/La « S » Grand Atelier*.

Publication :
Nos terres sombres
28 pages, 24 × 32 cm, noir et blanc
avec pantone, jaquette. Knock Out !
FRMK. ISBN 978-2-930204-65-9

www.fremok.org
www.lasgrandatelier.be





VOYAGE PLASTIQUE À TRAVERS LE LIVRE NOS TERRES SOMBRES

« Théâtre d'ouverture, nocturne forestière »

Le livre *Nos terres sombres* s'ouvre sur une nuit ancestrale, une nuit posée comme un rideau métallique ; une forêt dont on ne distingue plus ni perspective ni volumes, à moins de s'en accommoder pendant une certaine durée ; une ancienne clairière où plus rien ne se laisse pénétrer du regard ; où l'espace ne se confirme que parce que l'on s'enfonce en son sein. Dans cette nuit ancestrale, certains objets gardent en mémoire l'incandescence du jour, un crâne, souriant encore, un cerveau, sorti de sa boîte crânienne... Poursuivant son parcours, le lecteur/promeneur passera d'une profonde pénombre à la lumière la plus intense du jour, pour traverser également des pages qui ne reflètent ni le plein jour, ni l'obscurité mais une aube indéterminée, où un voile sombre recouvre encore la nature...

C'est bien un amour tout à fait particulier pour la nature qui unit Paz et Rémy dans leur parcours graphique, et les relie à ces nombreux artistes qui tiraient de l'observation et de la traduction de celle-ci, de ses conditions atmosphériques par exemple, des perceptions tout à fait singulières, des expériences pouvant aboutir à des considérations métaphysiques sur le monde. La rencontre est donc tout à fait atypique, qui a donné jour à *Nos terres sombres* ; une rencontre entre une dessinatrice ayant élaboré de nombreux récits graphiques au FRMK, dont le livre *Encore un exemple où la vie est comme ça*, où une relation intime forge le récit ; et un artiste porteur d'un handicap mental, Rémy Pierlot, qui pratique la monogravure, la sculpture, le dessin... et qui a participé à plusieurs œuvres de collaborations (avec des artistes professionnels) par le biais de La « S » Grand Atelier, dont il est membre.

« Où l'homme et l'animal se côtoient »

Le travail de Paz et Rémy semble revisiter une histoire commune à l'homme et l'animal. Ne par-

tagent-ils pas les mêmes espaces ? Ne s'échangent-ils pas des regards attestant de leurs existences réciproques sur des territoires communs ? Ne se meuvent-ils pas tous deux dans un espace où la lecture des signes naturels leur permet de vivre et de survivre ? Paz et Rémy sondent le vol trouble des oiseaux dans les airs, la multiplicité de leurs espèces. Ils dénombrent les arbres qui forment les forêts. Et par là, ils dessinent les premières lignes d'une géométrie ouvrant sur de nouveaux espaces. Ils guettent le ciel et toutes ses perturbations atmosphériques, toutes ces condensations et dilatations qui indiquent qu'un moment n'est pas un autre, qu'une journée ne ressemble pas à la précédente et que les espaces à traverser restent très vastes. Ils interrogent les sens premiers – et la vue en particulier. L'œil, cet orifice qui s'ouvre et se referme et, par là-même, fait langage, tout comme l'astre solaire qui peut apparaître puis disparaître et indiquer que la nuit prend la place du jour...

« Surfaces multiples... »

Pour traduire ces phénomènes naturels, Paz Boïra a proposé à Rémy Pierlot une technique particulière de collaboration : elle dessine un plan, une surface faite de branchage, d'ornements naturels ou d'éléments atmosphériques, et propose ensuite à Rémy de la recouvrir d'une nouvelle couche, composée de ses éléments naturels à lui, et ainsi de suite... Chaque planche peut donc être effeuillée en une multitude de plans qui se superposent presque imperceptiblement et ne se dévoilent chacun que lorsque le regard prend le temps de pénétrer l'image. L'idée directrice de *Nos terres sombres*, selon les propos de Paz Boïra, c'est de proposer un récit dont on effeuille les planches comme on creuserait un tunnel, un gouffre, en vue d'accéder à un ultime centre de la terre. Rémy est peut-être insondable, qui pourrait prétendre réellement pénétrer son univers ? Il répond pourtant avec justesse aux propositions de Paz, en lui faisant les siennes. Les planches s'étoffent et permettent une lecture



sensible. En parcourant les pages du livre, le lecteur voyage tel un animal qui dérive de son propre territoire, pour en découvrir de nouveaux.

« ...où connaissance par les gouffres »

Allongés en surface, dans cette nature foisonnante, sur une page qu'un voile de pénombre recouvre toujours, reposent un ours et un pèlerin sommeillant à même le sol, là où le chemin de la veille avait dû s'interrompre, forcés de constater que toutes ces routes ne mèneraient qu'à une multitude incessante de paysages que rien ne permettrait de pénétrer, et donc à une errance. Alors que ces « promenades » au grand jour se perdent dans l'infinitude et se diluent dans des directions innombrables, des terriers apparaissent, le début

de traversées possibles, les ébauches de tunnels qui seraient alors creusés par l'homme et l'animal. Peut-être une traversée contraignante, à travers toutes ces couches, dans un de ces gouffres obscurs, remettra-t-il les êtres en relation, laissera-t-il des êtres surnaturels apparaître ? Dans l'un de ces couloirs obscurs (et peut-être oppressants), m'explique Paz, des êtres s'animent. Dans la grotte apparaissent des êtres fantastiques, ni plus du règne animal, encore moins de l'humain, à moins qu'ils ne soient un étrange mélange des deux. *Nos terres sombres*, ce sont aussi toutes ces personnes, humaines, animales et surnaturelles qui apparaissent et continuent à s'animer, alors même que l'espace s'est restreint au point que le voyageur n'occupe plus qu'un couloir, une étroite cavité, un tunnel dont l'aboutissement est tout à fait incertain...

FRAN DISCO, VILLE FICTIONNELLE OU RÉELLE ?

VILLES INVISIBLES ET CITÉS LUMIÈRES

— ANNABELLE DUPRET —

La conception de villes imaginaires foisonne dans le monde de l'art brut, outsider et, plus largement, dans le monde de la création en marge de la production artistique *visible* – ou pour le dire plus précisément d'une certaine culture *universalisante*.

En effet, les représentations imaginaires de villes et les projections urbaines oniriques foisonnent dans les œuvres réalisées par les artistes outsider. Des villes imaginaires sont réalisées à taille humaine ou miniaturisées, des architectures sont réaménagées et des « habitants-paysagistes » transforment leur propre maison. Dans ces villes, l'imaginaire le plus fantaisiste rencontre, dans les hauteurs, la plus haute précision. N'est-il pas étonnant de voir comment le plus modeste y côtoie le plus noble, voire le plus monumental et comment l'artiste, souvent autodidacte, donne vie à travers ses dessins ou ses maquettes, à des cités colossales et prestigieuses, depuis les plus hautes cathédrales jusqu'aux champs de tours de vastes mégapoles ? Parmi ces créateurs d'*Ailleurs*, tels que le peintre Marcel Storr, n'en est-il pas qui cherchent explicitement à ce que leurs créations soient *invisibles* au monde de l'art, tout en s'auto-attribuant des qualités d'urbanistes réels ? Ainsi, si celui-ci cachait absolument ses créations à la vue de quiconque (il cachait ses peintures sous la nappe de la table de sa cuisine), il affirmera plus tard, auprès de ses interlocuteurs, qu'il avait conscience de son œuvre. « Je suis un génie », disait-il, sans jamais établir une frontière infranchissable entre le peintre qu'il était et l'architecte réel qu'il supposait être (il était peintre, mais se considérait également comme un architecte). « Quand Paris sera détruit par la bombe atomique, le Président des Etats-Unis viendra me voir et on pourra la reconstruire avec mes dessins ». N'est-il pas dès lors intéressant d'aborder ces œuvres sur le plan esthétique, pour mettre en lumière les relations étroites qu'elles peuvent entretenir avec la réalité et dépasser ces hypothèses, en apparence paradoxales, pour tenter aussi de saisir le plaisir que ces productions suscitent autant chez leurs auteurs que chez leurs spectateurs (et habitants) ?

FRAN DISCO, VILLE ANIMÉE DE LIGNES CLAIRES

Plongeons donc dans les projets parallèles et respectifs de Marcel Schmitz et Thierry Van Hasselt,

portant tous deux le nom d’une ville qui semble bien réelle si on les écoute : *Fran Disco*. La particularité de Fran Disco, a priori, c’est que c’est un projet double (deux projets portant le même nom, et deux auteurs), dont le départ est la conception d’une ville miniaturisée par l’artiste Marcel Schmitz, composée de carton, de papier adhésif et parfois de cellophane ; en cours de création depuis plusieurs années à La « S » Grand Atelier. L’enthousiasme de l’artiste Marcel Schmitz à l’égard de sa propre ville est tel que les animateurs de l’atelier se demandent même aujourd’hui si cette production prendra fin un jour – et où sera entreposée cette vaste création ! De fait, Marcel Schmitz vit sa ville et il ne se passe pas un jour, aux ateliers, sans qu’il n’évoque l’existence d’un bâtiment de Fran Disco qu’on ignorait – une piscine, une usine à chicons, un périphérique etc. –, et puis qu’il n’entreprenne ensuite sa réalisation miniaturisée. L’originalité de celle-ci réside non seulement dans les formes qu’il lui donne, mais aussi dans la manière dont il en parle : l’évocation du rôle de chacun des bâtiments, de leur mode de fonctionnement, des personnes qui les occupent etc. Les propos que tient Marcel Schmitz sur sa ville, la *vie* de cette ville qu’il nous raconte font, à mon sens, partie intégrante de sa création, bien qu’elles n’y apparaissent pas de manière visible.

Et c’est là qu’apparaît, avec toute sa pertinence, la retraduction par Thierry Van Hasselt de cette même ville. Comme il l’explique, la part *narrative* que Marcel Schmitz insuffle en continu dans *Fran Disco* n’est pas visible dans sa maquette ; et la part de Thierry, la voie qu’il a choisi d’emprunter, c’est de la révéler par la réalisation de ses dessins. Pratiquement, Thierry Van Hasselt s’est donné pour tâche d’être le *documentaliste* privilégié de la ville de Marcel, mais aussi de toute la vie narrative que celui-ci décrit lorsqu’il en parle. *Fran Disco*, à travers les dessins de Thierry Van Hasselt, prend la forme d’une pure *narration graphique*, d’une bande dessinée dont Marcel est le personnage principal, habitant alors lui-même la ville qu’il est en train

de construire. La ville étant l’extension de ce que Marcel voudrait vivre, cela vous laisse mesurer l’ampleur de l’imaginaire qui y est sollicité. Et c’est non sans humour et sans sourire que l’on découvre, page après page, Marcel Schmitz enfile le costume d’un grand building, pour déambuler ensuite dans sa propre ville. C’est non sans plaisir également que l’on voit Thierry et Marcel voyager sur un fleuve, en gondoliers, faire découvrir au lecteur tous les bâtiments fascinants qui longent celui-ci... Autrement dit, il y a là un réel désir du dessinateur de rendre ses droits à la réalité de cette ville, d’attester de la vie qui la peuple, avec la plus haute précision encore. Et Thierry a donc choisi de travailler avec les outils du documentaliste et de la dessiner en fins traits noirs, simplement : la ligne claire offre de vastes espaces blancs, où l’imaginaire peut dès lors se développer sans limites.

Fran Disco, c’est aussi un jeu et la particularité de celui-ci, c’est que Thierry ne pourra rien y inventer ou créer de toute pièce : tous ses traits seront guidés par la posture du « dessinateur-copiste-documentaliste » qu’il adopte. Pratiquement, seule la copie des modèles établis par Marcel Schmitz y est dès lors autorisée. Et si Marcel raconte la vie des habitants de *Fran Disco* à Thierry, la seule piste trouvée pour les y introduire, c’est que Marcel les dessine, pour que Thierry puisse les copier à son tour. Les rôles des deux auteurs sont donc d’une très grande simplicité : Marcel en est l’auteur, narrateur, concepteur, urbaniste ; Thierry en est le rapporteur documentaliste. Les motivations de Marcel Schmitz sont, elles aussi, très simples : il conçoit sa ville telle qu’il voudrait y vivre.

Lectures :
Prévost Clovis, Prévost Claude, *Les bâtisseurs de l’imaginaire*, éditions de l’Est, Nancy, F 1990.



Marcel Schmitz, Thierry Van Hasselt Fran Disco, 2011–...

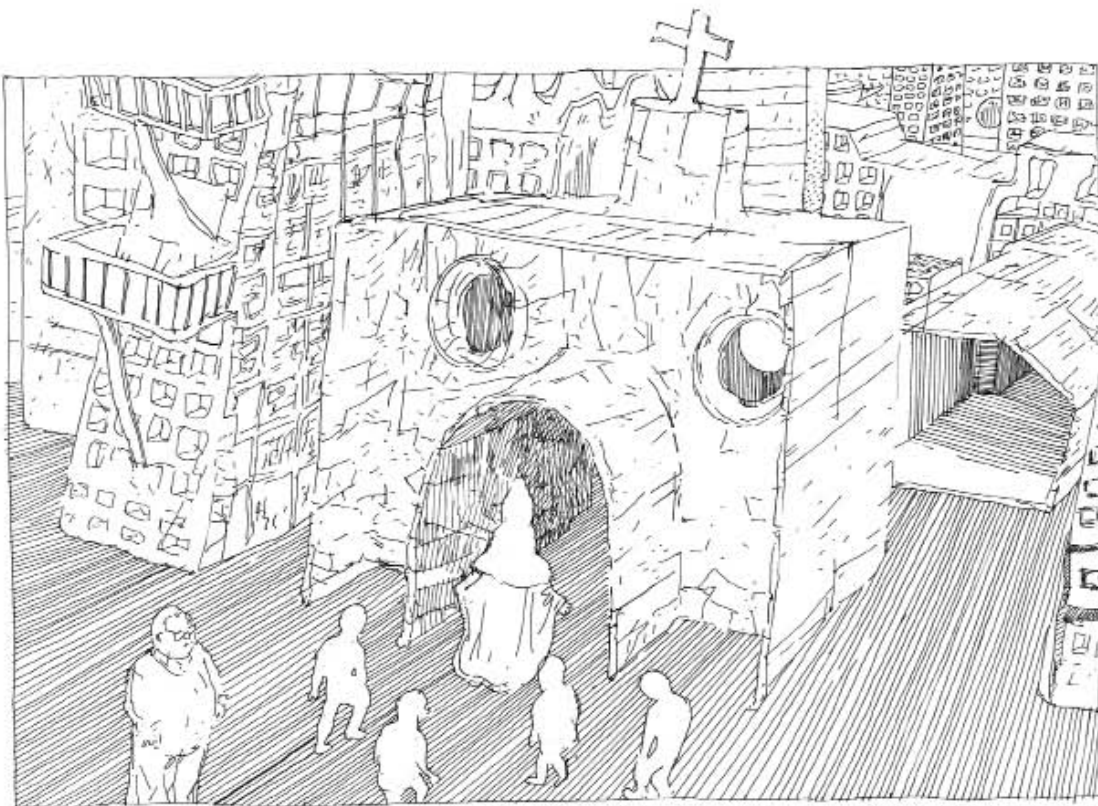
→ Photographies de l’exposition « Les Bâtisseurs » au Forum Théâtre de Meyrin (Genève, CH), octobre-décembre 2013.

Depuis 2011, Marcel Schmitz (participant des ateliers de La « S ») s’est lancé dans l’édification d’une cité imaginaire : *Fran Disco*. L’emploi du carton et du scotch placent instantanément le spectateur dans l’atmosphère d’un chantier d’autant plus surprenant que le brouillage spatio-temporel y fait se côtoyer gratte-ciels et monuments historiques, trains à grande vitesse et châteaux-forts.

En 2013, l’urbaniste de La « S » a été rejoint par Thierry Van Hasselt. L’auteur de bandes dessinées et éditeur bruxellois (FRMK) fréquente assidument la « S » depuis 2007 et a vu naître et grandir cette ville qui l’a intrigué puis fasciné. Thierry Van Hasselt a proposé à Marcel Schmitz de dessiner la ville de ce dernier, d’être extérieur à sa construction et de raconter son histoire en bande dessinée. Il n’en fallait pas plus pour que le dessinateur, l’architecte et les animateurs de La « S » Grand Atelier se retrouvent embarqués dans une aventure humaine et artistique incroyable, au sein d’un projet urbain où les bâtiments s’élèvent selon les besoins des habitants et selon les nécessités des scénarios que Marcel Schmitz relate à son compère bédéiste. Dans ce processus, il apparaît que les frontières définies par les protagonistes, dans leurs pratiques respectives, ne sont pas aussi étanches que prévu.

Images © Thierry Ruffieux, Thierry Van Hasselt.

www.fremok.org/auteur/
thierryvanhasselt
www.lasgrandatelier.be







DESSIN ?



LE PRINCIPE CHOOLERS

— MARCEL BUGIEL —

Quand on voit un concert des *Choolers*, on comprend immédiatement une chose qui, par ailleurs, pourrait être très difficile à comprendre : d'un point de vue purement musical, cela peut absolument valoir la peine de jouer dans un groupe avec des gens qui n'ont pas la moindre formation musicale, avec des gens qui n'atteindraient jamais plus que des résultats inférieurs à la moyenne si on les formait selon des critères *classico-normatifs*.

Avec des gens qui maîtrisent à peine la base musicale supposée, que ce soit tenir une note ou un rythme complexe. Avec des gens qui, de manière générale, ont du mal à s'exprimer avec le langage commun et des difficultés à mémoriser quoi que ce soit. Bref, avec des gens avec lesquels la plupart des musiciens ne voudrait normalement absolument pas jouer. Chez les *Choolers*, par contre, ce n'est pas seulement parfait que ces gens fassent partie du groupe, ce sont précisément ces gens-là qui constituent le plus grand capital musical du groupe, qui livrent les moments musicaux les plus magiques et forment son moteur artistique. C'est grâce à eux qu'il se passe quelque chose d'absolument unique et d'extraordinaire chez les *Choolers*, quelque chose qui pourrait s'apparenter à une sorte de machine déjantée, hors de contrôle, sortie d'un vieux film de science-fiction, produisant un mélange étourdissant de genres de musiques les plus différents – du jazz

de bar au Hardcore, en passant par le Hip hop et le Rock alternatif – tout aussi bien de façon alternée que simultanée : tordu et éclectique, agréablement non linéaire, et toutefois parfaitement dansable, avec toute une multitude de niveaux sonores ravissants et d'allusions décalées.

En même temps, on réalise que le principe qui agit là est en quelque sorte plus universel encore, qu'une musique complètement différente pourrait émerger de cette façon d'autres projets artistiques ; oui, où l'on trouverait une tout autre façon de répartir les responsabilités et les compétences dans la société.

Lors d'un concert des *Choolers*, on peut voir et entendre un grand nombre de genres et de styles musicaux différents. Par exemple Kostia Botkine et Philippe Marien, deux rappeurs trisomiques qui repoussent, chacun à leur façon, les limites du Hip hop, avec calme, obstination et des textes énigmatiques. Il y a également Pascal Duquenne, un homme trisomique d'un certain âge déjà, dont les chansons oscillent abruptement entre des récits en voix de basse à la Tom Waits et des voix grinçantes et surexcitées de personnages de dessins animés. Il y a le splendide Grégory Nicolay, aux cuivres, dont, en dépit de son apparence déjantée, les contributions paraissent posées avec précision et dans une écoute absolue du tout musical à chaque instant, alors qu'il ne maîtrise probablement aucune notion de solfège. On découvre aussi Clément Paimparay qui y contribue, de préférence avec une voix aiguë, avec des discours surexcités, et des cris perçants ; ainsi que Sébastien Rion qui soumet tout une gamme de bruits et de machines à effets à sa volatilité inimitable. Ils représentent tous les deux, en quelque sorte, la folie pure – l'un est aussi divin que l'autre. Au pôle inverse, il y a un homme dont on n'entend rien de plus que les cris et les grattements de son marqueur sur le papier au début du concert : Pascal Leyder. Mis à part quelques contributions minimales en arrière-plan, il reste assis pendant

pratiquement tout le concert à sa table et dessine. Il ne se lèvera qu'une seule fois pour livrer un solo de danse saisissant.

Avec l'aide de spots bien choisis, et en alternant des tonnes de lumière par derrière ainsi que des projections vidéo par devant, les *Choolers* ont développé un système pour rendre les membres du groupe alternativement *visibles* et *invisibles*, les faire sortir de l'obscurité et les y laisser disparaître à nouveau, ce qui a non seulement une énorme qualité visuelle, mais réussit également l'exploit de maintenir l'attention sur les qualités inimitables des membres de ce groupe. Parce que, comme toujours quand des personnes en situation d'handicap sont sur scène, l'image produite est automatiquement et toujours aussi une image du handicap. Alors que ce qui compte à un concert des *Choolers*, c'est uniquement l'image d'individus qui font de la musique : des individus peut-être fous ou handicapés, mais pas plus fous que la musique dans son ensemble.

Si l'on décrivait les *Choolers* comme un projet musical dans lequel des musiciens « non handicapés » se tiennent sur scène avec des musiciens « handicapés mentaux », on penserait automatiquement à quelque chose de social, de « bien intentionné » avant tout ; à un de ces projets où il y a des « handicapés mentaux » sur scène qui, après dur entraînement, sont « presque aussi bons » que des musiciens non-handicapés. Ou bien encore, on penserait à un de ces projets où ce qui compte est surtout l'image des handicapés sur scène – que l'on utilise alors en réalité avant tout de façon *décorative*, afin de ne pas trop compromettre la qualité musicale : secouant des hochets, ou debout devant un clavier réglé à un volume pratiquement inaudible derrière un background-micro, ou simplement dansant – des projets musicaux qui se donnent pour mission de faire participer des handicapés mentaux à la normalité, qui apparaît dans ce cas comme normalité musicale – une nor-

malité à laquelle ils ne peuvent, en tant que musiciens, jamais vraiment suffire, ou bien seulement à un niveau amateur. Mais les *Choolers* ne donnent absolument pas l'impression d'un projet *amateur* et leurs membres handicapés certainement pas celle d'amateurs non plus. Être *professionnel* ou *amateur*, ce n'est en fait pas un critère du tout chez les *Choolers*, parce que la différence entre professionnels et amateurs n'a de sens que sur le plan technique, lorsque chacun doit se mesurer selon la même échelle. Chez les *Choolers* au contraire, il s'agit de singularités qui ne se laissent pas classer sur une seule et même échelle. Le point de départ, n'est pas la musique en tant que système existant indépendamment des individus, dont il faut d'abord apprendre et maîtriser les règles pour pouvoir s'exprimer à travers lui, mais d'une certaine manière, la musique que chacun de nous porte en soi de toute façon – « notre musique » comme l'a appelée Godard – : celle qui nous définit, celle qui fait de nous ce que nous sommes, notre ADN, notre vie.

Les critères d'admission chez les *Choolers* sont stricts. Les *Choolers* sont un projet musical de La « S » Grand Atelier, mais pas vraiment un projet avec la clientèle quotidienne de La « S » avec qui Antoine Boulangé, le leader et batteur du groupe, travaille tous les jours. En fait, les membres des *Choolers*, Antoine Boulangé les a connus dans des situations diverses. Ils habitent dans des coins différents de la Belgique et de la France et ne se rencontrent que pour les répétitions et les concerts des *Choolers*. Qu'ils soient handicapés ou pas, il n'y a chez les *Choolers* que des gens qui intéressent vraiment Antoine Boulangé, et ce musicalement. Cela dit, dans le cas des *Choolers* et d'Antoine Boulangé, il n'y a pas de rapport entre « musicalement intéressant » et la maîtrise des techniques musicales conventionnelles (lire les notes, garder le rythme...). Un autre critère de sélection des membres du groupe est que, chez les *Choolers*, il n'y a que des gens qui veulent vraiment faire par-

tie du groupe, c'est-à-dire, d'une certaine façon, qui ressentent le besoin urgent d'en faire partie. Cela peut sembler inutile de le mentionner, mais dans le domaine des projets d'art avec des personnes handicapées, ceci n'est pas du tout une question évidente. Non pas que dans d'autres projets les gens soient là contre leur gré, mais la plupart des projets se conçoivent en tant que projets de *soutien*, en tant que *formation continue* ou autre *art-thérapie*. Les « progrès » que les personnes font dans le cadre de ces projets sont mis au premier plan, et pas la contribution indispensable qu'ils apportent, l'énergie qu'ils offrent au groupe dans son ensemble, dès le début. C'est cette somme des énergies qui saute tout de suite aux sens chez les *Choolers* et qui est la base pour tout le reste.

En fin de compte, les critères qui font que ce sont précisément ces personnes qui ont été choisies sont tout à fait subjectifs. Dès lors, cela ne veut pas dire qu'une personne qu'Antoine Boulangé n'a pas choisie n'est pas douée musicalement dans un sens commun. Cela veut seulement dire que personnellement, il n'a pas d'atomes crochus avec cette personne sur le plan musical. C'est là aussi une manière de prendre les gens au sérieux : ne pas avoir peur de s'avouer qu'on n'accroche pas avec n'importe qui. En même temps, on réalise que les dons de chacun jouent un rôle important, mais toutefois relatif. Dans un mode de production comme celui des *Choolers*, il est aussi important de prendre en considération les choses qu'une personne ne peut justement *pas* faire – ses limites, ses incapacités – et d'en faire le deuxième moteur du travail. À la question « Qu'est ce qui m'intéresse chez une personne ? » s'ajoute nécessairement la question : « Qu'est ce qui ne m'intéresse pas du tout chez elle ? Qu'est que je n'ai pas envie de voir, d'entendre d'elle ? » et, dès lors, la question : « Comment je réussis à faire qu'en aucun cas, l'un ne relativise ni n'amoindrisse l'autre ? ». On réalise alors que dans un processus artistique, le fait de travailler avec quelqu'un qui ne peut bien faire qu'une ou deux choses – et, mis à part ça, pas

grande chose d'autre – est quelque chose qui est très avantageux pour le processus créatif ; cela aide à rester centré.

À l'inverse des personnes « handicapées mentales » du groupe, les quatre membres « non handicapés » des *Choolers* sont, en un sens classique, des virtuoses dans leur domaine : Jonas Lambert à la basse, Jean-Camille Charles à la guitare et à beaucoup d'autres machines, Antoine Boulangé à la batterie et Sylvain Quatreuille aux manettes avec ces milliers de pédales à effets. Mais ce qui est intéressant chez les *Choolers*, c'est que cette virtuosité ne fait à aucun moment la moindre petite ombre aux contributions des autres musiciens. Tout d'abord, les musiciens non handicapés utilisent leur savoir-faire, leur intelligence et leur expérience pour créer des cadres qui isolent les particularités musicales de leurs collègues handicapés, qui les mettent donc le plus possible en valeur. Ensuite, ils sont aussi là pour compléter le morceau, parce que les propositions de leurs collègues handicapés sont très rarement des chansons entières, mais plutôt, la plupart du temps, des contributions plus petites, partielles et diffuses. Ce qu'on entend chez les *Choolers* est toujours absolument convainquant, et c'est toujours bien plus que la somme de chacun des éléments qui le composent. On ne remarquerait jamais cette singulière musicalité des membres handicapés du groupe sans le savoir-faire des membres non handicapés. Sans cette recherche de l'encadrement adéquat, elle n'aurait pas vraiment le *groove*. Mais également inversement, parce que le savoir-faire des non-handicapés risquerait d'être banal sans ce que les collègues handicapés apportent. Aussi banal que la plupart des projets musicaux de non handicapés entre eux. À la place d'une notion d'auteur ou de créateur singulier qui impose aux autres sa vision du monde pour la durée d'une œuvre, une toute autre forme de génie apparaît chez les *Choolers* : le génie de reconnaître les qualités uniques de l'autre et d'en faire, dans un contexte nouveau, des contributions indispensables au tout.



Le Corbusier, Jeanneret & Perriand, Fauteuil Grand confort, 1928



Le Corbusier, Jeanneret & Perriand, Fauteuil Grand confort, 1928

INSIDER DESIGN

— FRANÇOIS LIÉNARD —

Insider Design est un projet de l'atelier de sculpture de La « S » Grand Atelier à Vielsalm, Luc Bienfait l'anime, Rita Arimont, Joseph Lambert, Alain Grosjean et Emmanuel Cordonnier y travaillent. Ils y ouvrent ensemble du mobilier, de belles variations dans les bois, les rythmes parant les boiseries, les ébénisteries étant choisies avec soin jusqu'au moindre copeau.

Sur des structures réalisées par l'animateur de l'atelier, les artistes interviennent en un habillage original, en résulte une création esthétique et fonctionnelle dont l'apport de chacun est clairement visible. À La « S » Grand Atelier, l'on mise depuis longtemps sur la mixité entre handicapés et non handicapés, un travail *ensemble* à plusieurs cerveaux, une espèce de troisième langage s'exprimant ainsi, jouant des différences, sans maîtres ni élèves. Dans ce projet, l'atelier bois coopère avec l'atelier design textile – animé par Florence Monfort et Billie Mertens –, leur collaboration prenant forme en bancs aux coussins imprimés, en luminaires intégrés au mobilier, en vêtements qui habiteront bientôt une penderie, en tapis, nappes, coussins et autres décorations textiles qui viendront réchauffer un intérieur à vivre. *Insider Design* c'est une alternative crédible à IKEA®, de l'utilitaire indestructible pour nos contemporains qui ont tendance à s'endormir et s'enliser dans le flambant-neuf au risque de s'y brûler, des objets uniques qui prennent le temps d'être patiemment réalisés. Les matériaux sont nobles, la finition impeccable, la solidité à toute épreuve, à rebours de la consommation pure d'objets à l'obsolescence programmée. Mais que peut-on réaliser dans ce contexte d'un travail à l'atelier à raison de quelques heures par semaine ? L'haleine est longue, il s'agit de bien y réfléchir. Un vaisselier (mais achète-t-on encore de la vaisselle ?), une console (mais pour quoi y poser ? les voitures n'ont plus besoin de clef, la menue monnaie tend à disparaître, le téléphone n'est plus relié à un mur par un fil), un meuble télé (mais l'écran du portable qui la remplace a-t-il besoin d'un meuble ?), une bibliothèque (mais

le livre virtuel ne va-t-il pas remplacer le volume en papier), un buffet, un banc, une table basse, des étagères, un meuble de bureau, un autre de rangement à la porte coulissante, une garde-robes – et comment réinventer le cintre qui glisserait sur sa tringle ? Et que prendre comme modèles ayant déjà fait leurs preuves depuis que le design existe ? Le fauteuil *Wassily* (1925-1927) de Breuer ? Trop cintré. La chaise *Zig-zag* (1932-1934) de Rietveld ? Trop de vides à combler, de tension à retenir. La chaise *Fourmi* (1951-1952) de Jacobsen ? D'un équilibre qui pourrait s'avérer instable. La *Tulipe* (1955-1956) de Saarinen ? Trop moulé. Le *Panton* (1959-1960) ? Trop moulé encore !, et en une seule pièce de surcroît. La *Pastille* (1967-1968) ou la *Bubble chair* (1968) d'Aarnio ? Trop usiné tout ça, pas assez de mains mises à la pâte. La solution serait peut-être à aller chercher vers le tabouret (1932-1933) à trois pattes d'Aalto ou le club *Grand confort* (1928) de Le Corbusier, Jeanneret et Perriand, le *Plia* (1968) de Piretti ou le *Costes* (1982) de Starck. C'est sans doute par-là, vers ces lignes et volumes universels, qu'il faut réfléchir, en se les appropriant bien sûr. Et vers d'autres formes vécues comme les tabourets bobine, les pliants de jardin, et si l'on quitte les sièges, les tables basses pour apéritifs, le meuble de rangement de type Kewlox® reconnaissable à ses trous dans ses pans ou ces étagères modulables à multiples fonctions – de type *Nuage* (1928) de Charlotte Perriand – qui trouveraient leur place dans nos intérieurs multimédias contemporains. Ceci dit revisiter le bon vieux buffet en chêne de nos salles à manger ardennaises et lui redonner un petit coup de jeune serait une autre piste à tracer sur ces terrains non encore balisés... *Insider Design* jouera le jeu des concepteurs de mobiliers internationaux, montant au final un appartement-témoin, avec la référence d'un catalogue clignant de l'œil vers celui célèbre, jaune et bleu, du géant suédois. *Insider Design* et sa collaboration active entre handicapés et non handicapés est, au-delà du projet artistique, un nouveau chemin tracé par ces pionniers, il matérialise la foi entre les hommes, tous les hommes, quelque soient leurs soi-disant déficiences. Il favorise l'évolution de la représentation d'un handicap qui s'avère être une nouvelle façon de voir le monde, de le toucher, de s'y asseoir.



RÉMY PIERLOT, CHEVALIER ET DÉTECTIVE...¹

— ANNABELLE DUPRET —

Au sein des planches de ce livre de Rémy Pierlot, des paysages en échappées succèdent à des lieux confinés, des alternances surgissent. Comme dans de nombreuses séquences du cinéma de Tarkovski, la nature est un temps d'arrêt, témoigne de la vulnérabilité des situations et de leur étendue ; elle est aussi, ici, un lieu de fiction permanente.

La séquence narrative n'est donc plus tournée vers l'action ou plus précisément sur « ce qui va arriver ensuite ». ² Et lorsqu'un moulin apparaît, comme en rêve, imperturbable, sur une planche, puis quelques pages plus loin, sur une autre, après une incursion dans une scène urbaine, celui-ci agit comme un *sonar* qui renforce la récurrence d'une fiction et d'un fantasme qui porte pourtant une lecture bien *réelle*.

Toutes les personnes qui ont épaulé Rémy Pierlot dans ce voyage épique y ont insufflé quelque chose de neuf que Rémy a littéralement transféré avec virtuosité dans ses dessins, et avec la sensibilité et le fil tenu que toute épopée relationnelle suppose.

À quelques images près, les collaborateurs de Rémy Pierlot n'ont pas été les témoins directs des scènes qu'il a choisies pour le livre. Pourtant, sur le papier, elles sont pleines de vie et semblent avoir été saisies sur le vif. Ses souffleurs et inspireurs lui auront simplement proposé de choisir les images qu'il souhaitait redessiner, dans un ensemble d'images extraites de films, après avoir regardé ceux-ci ensemble. Parmi ces images, des extraits de films de *Don Quichotte* d'Orson Welles (ainsi que d'autres versions de celui-ci, plus *mainstream*) et de *Vertigo* de Hitchcock, des prises de vue des casernes de La « S » Grand Atelier et des images liées à l'histoire de la photographie. Le livre n'est pas seulement un récit des multiples voyages de Don Quichotte ; il s'agit aussi de le situer dans un univers plus actuel : « À travers la multiplication des planches, il s'agit de donner vie à un personnage qui a le même charisme à notre époque que la figure du chevalier : le détective privé ! ». Tout comme Don Quichotte, le détective doit agir sur un terrain étranger. L'un et l'autre devront d'ailleurs également

intercéder auprès de leurs acolytes, pour défendre des situations précises : à San Francisco, Scottie (le détective dans *Vertigo* de Hitchcock, en 1958) reprend ses fonctions, pour relater une réalité qui est pourtant bien confirmée par ce qu'on croit être une psychose chez Madeleine ; dans la steppe espagnole, les chimères de Don Quichotte, qui reprend les blasons, sont bien efficaces puisqu'elles agissent directement sur la réalité de ses contemporains. ³

Le procédé technique proposé à Rémy Pierlot paraît simple, rudimentaire. On pourrait le concevoir comme une sorte de monotype à partir d'encre d'imprimerie sur papier, une impression en décalcomanie : le dessinateur utilise deux feuilles, l'une recouverte d'encre sur une de ses faces, l'autre tout à fait vierge. Alors qu'il crayonne sur la première ; un dessin, qu'il ne voit que dans un second temps, en *syncope*, s'imprime sur sa seconde feuille. C'est un travail qui fait appel à une réelle conscience, une attention particulière et une précision de la personne qui dessine (une grande attention portée à la densité des noirs, à la légèreté du tracé pour créer des zones claires). Cette technique permet d'obtenir des nuances de gris très étendues, une très grande sensibilité dans les tonalités, qui varie selon l'intensité du trait du dessinateur qui ne voit pas directement le résultat de ce qu'il dessine.

Comme dans un carnet ethnographique, les humains y apparaissent, presque sans relâche, *bizarres* et surpris par le regard que l'on porte sur eux et sur leur environnement. La force des crayonnés de Rémy Pierlot, la vie qui transparait dans ses traits, dans un travail tout en *réserve*, traduit une empathie particulière pour ces sujets, une interrogation. Dans le flux des impressions, des scènes urbaines qui semblent saisies à la vo-

3 — « Ainsi la fausseté de don Quichotte contribue finalement à la vérité, puisqu'elle démasque l'imposture primordiale de toute société policée ; mais sous la façade de culture et d'idéologie qui dissimule ses mobiles intéressés, le monde de son côté n'a pas tout à fait tort puisqu'il met à nu l'infantilisme et l'impuissance de l'individu insoumis, fanatisé par son propre rêve d'absolu ». Marthe Robert, *Roman des origines et Origines du roman*, Bernard Grasset, 1972, pp 211-212.

2 — Dans ce processus, ni l'écriture, ni la lecture ne sont plus linéaires. Tout comme dans le cinéma de Tarkovski, la nature reprend ses droits sur des séquences plus larges où les devoirs sociaux (l'Église, l'État, l'armée, les engagements professionnels et surtout moraux des protagonistes) semblaient omniprésents et incontournables (Cf. *L'enfance d'Ivan* – 1962, *Andrei Roublev* – 1969.). Lire, par exemple, le texte de présentation du cinéma de Tarkovski de Maximilien Le Caen, « Andreï Tarkovsky », in *Sense of Cinema* <http://archive.sensesofcinema.com>

1 — Ou de la réalisation de paysages chimériques comme possibilité d'action efficace sur ses contemporains.





lée succèdent sans discontinuer à des scènes feutrées ou champêtres. À des scènes où l'on découvre des visages de près et où les regards traduisent des échanges et des mondanités, succèdent des scènes anonymes (visages hors cadre, personnes vues de dos). Le flux narratif et la *vie graphique* s'y interrompent rarement.

Contrairement au sens commun qui considère que Don Quichotte n'a produit, personnellement, que des imaginaires aux récurrences séduisantes mais, au final, décevantes (et qu'il aurait mieux fait de voir « la réalité telle qu'elle était ») ; dans ce livre, l'imaginaire implique une part *active* de ses sujets, et donc du lecteur. Et si Don Quichotte est à la fois porté par « le désir d'y croire et la volonté de se tromper »⁴ – (c'est un fait, il aimerait vraiment voir ses contemporains sous un autre œil – se *tromper* donc – et en même temps vivre, s'impliquer, dans leur fiction – y *croire*), c'est en créant une fiction particulière qu'il arrive à agir sur le terrain qu'il foule. Ce qui nous rapproche, décidément, des démarches de Rémy Pierlot, de ses *mentors* et du *lecteur*. Ici, le lecteur va choisir l'ordre des cahiers du livre au fur et à mesure de sa lecture.

La phase de montage, échafaudée par La « S » et qui s'est déroulée après la réalisation des dessins par Rémy, est aussi une pierre angulaire à la réalisation du livre. Alors que chaque image induit une narration à elle seule, ce montage intuitif en différents cahiers indépendants qui constituent le livre révèle leur participation à un ensemble plus vaste : un récit graphique aux multiples lectures. De fait, il est possible que Rémy Pierlot ait opéré, dans ses choix d'images, des liens entre les épisodes de Don Quichotte et sa propre histoire et que, dès lors, il soit possible, à travers le montage, de resserrer les liens qui unissaient ces images pour en reformuler

4 — Expression dérivée d'une formule de Mladen Dolar dans son article « L'Agent Secret » in Slavoj Žižek (dir.), *Tout ce que vous avez voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Navarin, 1988.

Cette expression pourrait relater de la relation particulière qui s'établit entre le spectateur et la fiction qu'il lit, mais également de celle des sujets qui tissent le récit et y participent dans le cas de l'histoire de Don Quichotte.



The Choolers, 2009–...

→ **Kostia Botkine, Antoine Boulangé, Jean-Camille Charles, Pascal Duquenne, Pascal Leyder, Grégory Nicolay, Clément Paimparay, Jonas Lambert, Sébastien Rion, Philippe Marien, Sylvain Quatreville, Axel Viale.**
Guests : Jan Albert Carlsson, Kristoffer Ekelund

The Choolers est un projet musical unique qui a pris forme à La « S » Grand Atelier et dont la programmation et la diffusion sont assurées par Samuel Lambert. Incroyablement puissante, née au fond d'une forêt profonde, l'Ardenne Belge, c'est l'histoire de musiciens enfiévrés qui ont relevé le défi improbable de jouer avec des artistes déficients mentaux. L'un est un rocker, l'autre un rappeur, le troisième un sorcier des machines... Les instrumentistes sont plutôt des compositeurs élevés au blues, à la soul et au hip-hop *oldschool*. Autant de domaines ouverts à des expressions extrêmes, sauvages, uniques, et jubilatoires. Au final, le plaisir s'entend et se transmet, les mélodies puissantes enissent des musiciens qui jouent sans faux semblant.
 Photos © Juan Miguel Ponce.

Films et clips en ligne :
www.soundcloud.com/the-choolers
www.facebook.com/thechoolers

www.mediaps.es
www.lasgrandatelier.be

Contact
Programmation et diffusion :
 Samuel Lambert
lasgrandatelier@gmail.com





un ou plusieurs récits. Ce montage permet une lecture qui va au-delà de chacune des planches isolées, alors même que celles-ci semblaient autonomes les unes des autres dans leur réalisation. Sans doute les images entretiennent-elles beaucoup plus de relations entre elles qu'on ne l'imaginait, à tel point qu'il y a peut-être un nombre infini d'histoire qui peut en découler, à partir de leur lecture.

Alors que l'agencement en cahiers autonomes vient de La « S », cette intuition n'est justement pas étrangère aux expérimentations du *Frémok*. Avec son projet de *Blackbookblack* dans les bibliothèques, Olivier Deprez avait aussi poussé les limites spatiales de la lecture d'un livre au-delà de ce qui était entendu, relié ; la lecture pouvant commencer dans une bibliothèque et se poursuivre dans une autre. Ici, des embryons de narration sont reliés en cahiers, mais ces cahiers forment un livre variable puisque l'ordre en sera déterminé par le lecteur lui-même.

Dans ce livre de Rémy Pierlot, la fiction passe donc pratiquement par des *expériences différentes* qui suscitent une profusion d'images se succédant, et surtout se mêlant, « s'enchaînant » en suscitant à chaque fois une nouvelle activité de lecture. La place de chaque cheville ouvrière dans le livre est unique mais, surtout, il voit le jour grâce au travail plastique d'une extrême finesse de Rémy Pierlot, son regard contemplatif sur ces paysages, sur tous ces comportements « étranges » qu'il dévoile, sur ces débuts d'épopées chevaleresques qui naissent de simples échanges de regards. En somme, la grande unité de la narration, lors-même que celle-ci n'est jamais définitive, tient autant à l'évocation par Rémy de la figure d'un Don Quichotte qu'on ne voit presque jamais sur les planches qu'à la multitude des regards de tous ces acteurs impliqués dans la réalisation du livre, et dont le lecteur fait lui aussi partie. Don Quichotte fait à peine une ou deux incursions au cours du récit lui-même, comme une image d'Épinal – son regard sombre et inébranlable se distinguant de celui de ses contemporains.





Pascal LEYDER, 2013, sans titre, feutres, 500X350mm

PASCAL LEYDER, HUMORISTE COMMUNISTE

REPRODUCTION ET SINGULARITÉ

— ANNABELLE DUPRET —

La pratique de la *reproduction* et de la *copie* constitue une pierre angulaire de la création de Pascal Leyder et est une ressource artistique très importante dans certains ateliers différenciés – qui crée par ailleurs une *relation* particulière avec l'animateur de l'atelier, au cœur du travail de création –, ce cadre de travail qui se présente à la fois comme tenseur de production individuelle et de structure collective (et dès lors contraignante) de travail ; ce contexte où les travailleurs sont parfois artistes, et inversement, les artistes sont aussi des travailleurs.

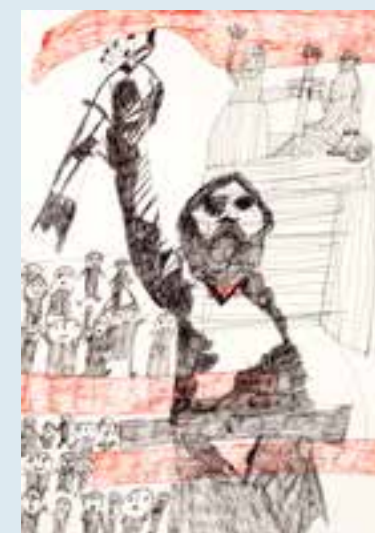
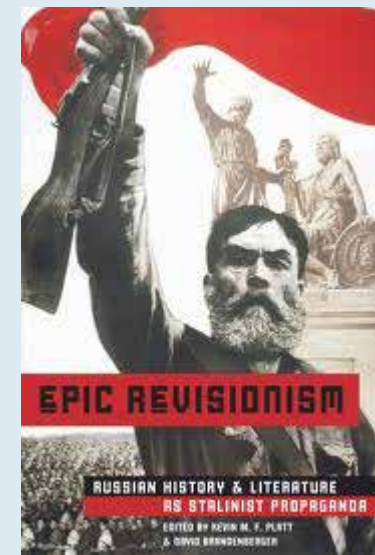
Dans l'atelier de peinture de Patrick Perin à La « S » Grand Atelier, les possibilités de travailler sur base de la *copie* sont déclinées en un ensemble de variations assez vaste – toutes celles-ci étant le fruit de ses connaissances artistiques, de pratiques qu'il a pu observer et qu'il a reproduites, ou de tentatives qu'il a faites sans savoir si elles seraient forcément concluantes.

La première de ces techniques consiste à réaliser à main levée un dessin à partir d'une reproduction choisie. Cela peut sembler élémentaire, mais il ne faut pas oublier que c'est très souvent le dessinateur qui sollicite l'animateur, en vue de dessiner le sujet de son choix (qui est alors recherché sur le net par celui-ci) ; ce qui est très intéressant car, en plus de l'interprétation qu'en fera le dessinateur, cela ouvre sur les vastes champs de la culture (*low* ou *high*) du dessinateur comme de l'animateur, et de leur point de *rencontre*. Ainsi,

on peut y découvrir des copies de chanteurs ou d'acteurs fétiches du dessinateur, des héros de bande-dessinée ou de dessin animé, mais aussi des suggestions de l'animateur qui traversent tous les champs de sa culture visuelle (dans ce cas précis, voyageant du cinéma, à la religion, à la culture *freaks*, ...).

On découvre également des techniques plus élaborées (et en même temps très simples dans leur mise en œuvre) comme le monotype sur papier, qui peut être réalisé à partir d'une simple feuille encrée. Deux copies en sont le fruit, dont l'une constituera la réalisation finale : l'artiste copie, d'après observation, une image qui lui est proposée, et pendant qu'il dessine sur le papier (encré à son revers), une reproduction à l'encre d'imprimerie de son propre dessin s'imprime sur une troisième feuille par le transfert de l'encre. Dans ce cas particulier, ce sont toutes les variations d'intensité données à l'outil qui vont produire une palette très large de valeurs de cette encre monochrome. Il est très surprenant de voir la diversité et la singularité des expressions qui peuvent résulter de cette technique. La production de monotypes par Rémy Pierlot, également artiste à La « S » Grand Atelier, a été tout à fait fulgurante dans ce sens – tant au niveau de sa quantité que de sa qualité graphique – et est révélatrice des ressources infinies que cette technique peut offrir. L'assiduité de son travail, ainsi que la très grande finesse de sa technique l'a fait ainsi, par exemple, réinterpréter un ensemble très vaste d'images extraites de films d'Hitchcock qui lui avaient été proposées par l'animateur d'atelier Patrick Perin ainsi que par l'artiste graveur Olivier Deprez.

Il y a aussi le simple recours à des feuilles de papiers carbonés colorées qui permettent de dessiner directement, à même l'image, le modèle, et d'imprimer alors un nouveau dessin sur un autre support. Ce qui est très intéressant, dans ce cas particulier, c'est de voir parfois à travers quelle nonchalance apparente les artistes peuvent la pratiquer, puisqu'ils dessinent alors à même le dessin original, sans se soucier de la coïncidence absolue entre leurs traits et ceux de l'image originale... Et ce qu'on y découvre alors, c'est un apport inattendu, une plus-value particulière qu'ils peuvent lui conférer. L'artiste Léon Louis est très souvent invité à la pratiquer, car les résultats de cette *rencontre fortuite* entre cette technique et, sans doute, sa personnalité sont assez exceptionnels. Cette technique a de nombreux attraits, comme le fait par exemple de permettre au copiste de ne pas se soucier de la mise en place, de la composition, et donc de la gestion de l'espace de l'ensemble de la page ; elle permet donc à l'artiste d'aller directement vers son propos et son expression. Dans



Pascal LEYDER, 2013, sans titre, feutres, 500X350mm

de nombreux dessins, Léon Louis a conféré aux sujets qu’il recouvrait de ses traits, une vie et un dynamisme tout à fait particuliers, intarissables sur le plan graphique et au niveau de leurs ressources picturales...

Enfin, il ne faudrait pas négliger non plus, avec ces deux dernières techniques d’impression, la richesse des supports qui peuvent accueillir le dessin et, parmi ceux-ci, par exemple, la reproduction de l’image originale elle-même. Lorsque la reproduction de l’original sert de support à la copie, un trouble particulier peut se créer, né de la rencontre entre cette image source, qui en devient le support, et la copie réalisée par l’artiste. Dans ce cas particulier, il en résulte une recreation à part entière, dont l’image source est alors partie intégrante...

UN HUMORISTE PARMI LES COMMUNISTES

Dans ce foisonnement créatif que suscite le travail de *copie* dans divers ateliers accueillant des personnes handicapées, les dessins de Pascal Leyder, artiste des ateliers de La « S », ouvrent le champ sur de nouvelles découvertes : ils suscitent de nouvelles hypothèses quant aux structures de recreation qui peuvent justement voir le jour avec les processus de *copie*. Je pense en particulier à sa série de *copies* d’affiches de propagande communistes représentant Lénine, Staline ou Mao acclamés par des foules de travailleurs, qui a été suggérée par son chef d’atelier. Pascal Leyder est un *orfèvre graphiste* qui travaille les images comme de la dentelle.

Je vais donc me jeter à l’eau en énonçant une première hypothèse : les copies de Pascal Leyder ne constituent-elles pas une relecture réelle de ces affiches de propagande ? L’intention initiale de leurs concepteurs russes ou chinois était de produire, semble-t-il, une lecture unilatérale de l’affiche incarnant un discours précis, vision d’un

pouvoir centralisé et tout puissant assujettissant des masses *indifférenciées* et *grégaire*s. Là où, en contrepartie, les dessins copiés par Pascal représentent des foules *riches d’individus*, tous *uniques* mais portés par un élan *commun*, enthousiasmés par l’aura quasi naturelle de splendides figures charismatiques qui les guident. Pascal Leyder dessine très clairement ces regards et expressions bucoliques de foules assemblées autour d’idoles fascinantes, alors même que cet esprit ne se reflétait pas vraiment dans les affiches originales... Les dessins de Pascal Leyder n’en sont-ils pas dès lors, une recreation voire une réinterprétation ?

Dans ces dessins, il y a des signes visuels qui ne trompent pas, et qui attestent de ce regard particulier qu’il a insufflé dans les affiches. Oui, *visuellement*, par exemple, cette apparente aura des idoles (« aux vertus naturelles » ?) se traduit dans les dessins de Pascal Leyder par des halos de lumière laissés en réserves autour de leurs visages. Comment échapper, également, à la diversité des individualités représentées et rassemblées dans les dessins recréés par Pascal Leyder ? La présence des regards de chacun des individus, composés de signes singuliers qui les distinguent si finement les uns des autres, tout en les réunissant, est caractéristique. Ne traduit-elle pas cet élan particulier, propre à cette foule de *travailleurs* participants et acclamant une trajectoire commune qui se dessine et qu’on a tant évoqué dans les premiers récits idéologiques du parti ? Ces gestes identiques, comme ces mains qui brandissent toutes un petit carré rouge – le petit livre rouge dans les affiches originales – ne traduisent-elles pas, par un simplissime signe visuel, l’engagement et l’engouement commun qui unit ces foules ? Visuellement encore, on constate qu’une relecture de ces affiches est bien présente dans les dessins de Pascal Leyder : une lumière blanche irradie tous les visages de la foule et confère à l’ensemble un esprit bucolique et réjouissant qui ne va pas sans évoquer, selon moi, l’idéal communautaire que l’idéologie communiste a pu

produire dans ses débuts... Et si ces signes se *répètent* sur l’ensemble des dessins de cette série avec une telle variété, c’est bien le signe d’une recreation à part entière.

On peut donc supposer que Pascal Leyder a produit une *recreation* des affiches d’origine qu’on lui a confiées mais, peut-être aussi, une réinterprétation de ce qu’elles représentent ? Considérer qu’il y a bien eu réinterprétation de ceux-ci à travers ces copies peut sembler périlleux, puisque personne ne n’en a expliqué le contenu à Pascal Leyder, et on peut donc supposer que cette relecture, qui fait un écho particulier à ces récits communistes originels, s’est faite autrement. On peut donc oser cette question : « De quelle manière cet *idéal communiste* a pu se transmettre, depuis le choix des images d’origines par l’animateur de l’atelier, jusqu’aux dessins réinterprétés par Pascal lui-même ? ». Cette question mène à des hypothèses si vastes qu’il serait difficile de les élaborer ici, mais mon intuition est que c’est justement le cadre de travail si particulier de Pascal Leyder, ces ateliers dans lesquels il est plongé au quotidien, qui participent à cette retraduction, car ils mêlent *travail collectif quotidien* et *création individuelle*. Si ce n’est là qu’une hypothèse, il est, cela dit, évident que la structure du contexte de l’atelier où il travaille, a une incidence sur sa création. Les ateliers de La « S » ne sont-ils pas aussi des petites usines, des manufactures de productions individuelles, où le singulier est tendu par le collectif, dans une étrange répétition quotidienne qui suscite une production presque continue – que seuls, les heures de pause-café, les jours de congés, et les fous rires collectifs peuvent interrompre ?

DES MANUFACTURES DE PRODUCTIONS INDIVIDUELLES

À l’heure où tant de manufactures locales ont dû fermer leurs portes et laisser place à la grande production industrielle délocalisée gérée par des multinationales, certains ateliers spécialisés dans la création avec des personnes handicapées (qui proposent, par exemple, des ateliers textiles, des résidences de microédition, des projets de design autoproduit, ou des ateliers de peinture intégrant dans leur pratique la copie, ...) reprennent à leur compte ces techniques, pour contribuer à une émancipation singulière de leurs membres. N’est-ce pas là une belle forme de détournement – à des fins vraiment particulières – de ces manufactures ? Voici quelques notes reprenant des propos de Bernard Stiegler au sujet de la révolution industrielle, qui ont une étonnante résonnance dans ce contexte :



Pascal LEYDER, 2013, sans titre, feutres, 500X350mm



Légende ???????????



Affiche de cinéma, L'Impasse aux violences (The Flesh and the Fiends) de John Gilling (UK), 1960



Interprétation de Dominique THEATE, 2011, Sans titre, Techniques mixtes, 700x499 mm



Pascal LEYDER, 2013, sans titre, feutres, 500X350mm



Pascal LEYDER, 2013, sans titre, feutres, 500X350mm



Pascal LEYDER, 2013, sans titre, feutres, 500X350mm



« La révolution industrielle a permis à l'individu de révéler une singularité. On voit apparaître l'intensification des singularités individuelles et, en même temps des singularités collectives. La force de la solidarité s'est renforcée avec l'industrialisation, pendant un siècle ; époque où la notion de progrès est vive – langue des socialistes et des marxistes qui voient dans l'industrialisation une bonne chose, et pas un capitalisme aliénant – ils voient cela comme une transformation nécessaire du monde. La croissance de l'industrie et du machinisme a été *vécue* et a été un tenseur des processus *d'individuation*. On voit à ce moment des peintres comme Manet. Le XIX^{ème} siècle, c'est le siècle du travailleur. Siècle qui voit l'épanouissement dans le travail – pourtant, il mène aussi à l'enfer de la prolétarianisation. Actuellement, on observe un individualisme qui a toutes les formes d'une non singularité, de créations d'oppositions qui en fait n'en sont pas, comme « individuel », opposé à « collectif ». Or, on peut sortir de celles-ci. En fait, actuellement, l'individualisme est un gréganisme. Les pensées de Gilbert Simondon et de Nietzsche observent ce changement qui est marqué par une décomposition de l'individuation. La terminologie change après Simondon : un individu n'est pas un particulier, c'est-à-dire qui serait réductible à une partie d'un tout. »¹

À travers ces propos, on entrevoit combien le terrain de la *pratique* et de la *technique* est fertile, dans un contexte où le *singulier* est tendu par des structures *collectives* de création.

1 — Prise de notes des propos de Bernard Stiegler développés dans l'émission de la RTBF « Par ouï-dire », du 9 janvier 2008, à propos de son ouvrage « Aimer, s'aimer, nous aimer », Editions Galilée, octobre 2003.

PASCAL LEYDER, ORFÈVRE DES PLAISIRS

Bien sûr, on peut également se laisser porter par le plaisir intarissable que les œuvres de Pascal Leyder suscitent et dont elles sont le fruit, simplement, et mettre entre parenthèse ces hypothèses, pour savourer la richesse de l'individualité qui en est à la source...

Le foisonnement descriptif des dessins de Pascal Leyder éveille les sens. Comment ne pas être fasciné par l'acuité qu'il insuffle à ses sujets et par la complexité des mondes qu'il représente, telles des cartographies fouillées du Moyen-Âge, où les monstres imaginaires sont aussi détaillés que les réelles contrées et cités où ils se trouvent ? Pascal Leyder *ne parle pas*, souriant naturellement au senti des personnes qu'il rencontre, toujours réceptif aux signes qu'on lui fait et auxquels il répond instantanément, créant la complicité amicale, dès le premier contact. Il cultive cette science du détail, nourrie d'une observation fouillée, qui le fait dessiner sans s'arrêter, pendant des journées entières de travail en atelier, des atlas qui rivalisent de loin avec les mondes qu'ils représentent, et dans lesquels il injecte une vie graphique inextinguible... Et si ce sont des séries qu'il réalise, suggérées par les artistes responsables des ateliers qu'il fréquente, les sources peuvent alors en être des ouvrages cartographiques, des encyclopédies de civilisations perdues, des recueils d'inventions, ou toute autre source qui regorge de signes descriptifs, répondant à cette soif graphique à laquelle aspire Pascal Leyder.

Lorsqu'il reproduit par exemple des scènes de samouraïs, à la plume ou au trait noir, avec des cuirasses nervurées et savamment étudiées qui les habillent, Pascal Leyder dessine des figures qui se traduisent en dentelles de traits serrés, avec toutes les variations possibles et tous les plaisirs graphiques qui en jaillissent : science du détail dans les parures, dans les fourreaux de vêtements, les armures, ou les cotes de mailles qui ne font que rendre encore plus bucolique l'expression et la vie des visages qui y apparaissent.

PETITE HISTOIRE D'UNE RENCONTRE AVEC L'ARMY SECRETE

— BRUNO DECHARME —

Par quel mystère se trouve-t-on parfois irrésistiblement attirés par les yeux de l'autre ? Comment rendre compte de cette alchimie qui opère, de cette sensation de fusion ? Comment expliquer le coup de foudre ? Je te re-connais. Collectionner serait de cet ordre là.

Demander à un collectionneur pourquoi il a fait ce choix plutôt qu'un autre, c'est comme demander pourquoi l'avoir choisi elle, et pas une autre. La part de mystère reste entière, et c'est tant mieux. C'est de ce contrôle impossible que se nourrit notre vie, ce qui fait la particularité d'une œuvre d'art, la personnalité d'une collection.

Un jour de janvier – froid, très froid –, j'arrive par le train à Liège, et sa gare qui rivalise avec les architectures les plus mégalos de la planète. Anne-Françoise Ruche vient me chercher en voiture pour une visite de 24h à La « S » Grand Atelier. Je viens pour sélectionner des œuvres d'artistes pour l'exposition que nous préparons à *La maison rouge1* en 2014. Elle m'avait également parlé au téléphone et par mail du projet *Army Secrète*, mais, à vrai dire, mon esprit était plutôt mobilisé par la sélection à faire.

Quand on entre à La « S », on se sent bien, comme chez soi. Ambiance moderne, fonctionnelle mais chaleureuse. Anne-Françoise veille à ce que l'harmonie règne, que les échanges se fassent sans difficulté, que les barrières de la différence s'estompent naturellement. Chacun est dans son rôle et il flotte dans l'air ce parfum de belgitude, difficile à décrire – mélange de légèreté, de chaleur, d'humour, de goût du décalage, de la moquerie de tout ce qui peut faire genre. À la « S » il n'y a pas de poseurs, seulement un groupe de gens qui œuvre à la création.

À peine ai-je posé ma doudoune et mon sac contenant un change pour la nuit – je vous recommande la maison d'hôte, louée par l'atelier pour les résidents, qui vous plonge ; la porte à peine franchie, dans le charme de *Toto le héros* – que mon œil est attiré, aimanté par une installation étonnante : *L'Army Secrète*.

1 — * Créée à l'initiative d'une personne privée, Antoine de Galbert, la Maison Rouge est une fondation française pour l'art contemporain, à but non lucratif, créée en 2000 et reconnue d'utilité publique en 2003. Située dans un très beau bâtiment du quartier de Bastille à Paris, sa vocation est de promouvoir les différentes formes de la création actuelle au travers de la présentation d'expositions temporaires.



COLLECTIF L'Army Secrète, 2011–2012

→ Rita Arimont, Adolpho Avril, Jean-Michel Bansart, Marie Bodson, Nicolas Bomal, Laura Delvaux, Claire Duval, Pascal Leyder, Barbara Massart, Moolinex, Florence Monfort, Jean-Jacques Oost, Patrick Perin, Nicole Ransbeek, Christine Remacle, Dominique Théate, Marcel Schmitz, Aurélie William-Levaux

Invité en résidence à La « S » Grand Atelier en 2011, le plasticien français (et résident liégeois) Moolinex s'est imprégné de l'environnement particulier des ateliers de création, une ancienne caserne militaire. Sur les traces de l'histoire du régiment qui hante encore le site, Moolinex a notamment été interpellé par un monument de Vielsalm, dédié à « l'Armée Secrète ». L'AS et La « S », il ne lui en fallait pas plus pour imaginer reconstituer une page d'histoire jusqu'alors inconnue. Cette résidence a débouché sur une création collective mixte articulée autour de la transversalité des disciplines : du textile à la peinture en passant par la photographie et la gravure. Deux autres artistes liégeoises, Aurélie William-Levaux et Claire Duval, ont rejoint les artistes de La « S » et leurs accompagnateurs d'atelier pour vivre ces aventures artistiques riches et variées autour d'une thématique qui a soulevé les passions.

L'Army Secrète fait désormais partie de la collection Bruno Decharme, Art Brut/Collection ABCD et est présentée du 18 octobre 2014 au 18 janvier 2015 à La Maison Rouge (Paris, F). Photos © Nicolas Bomal/La « S » Grand Atelier.

Publication :
L'Army Secrète, collectif, Knock Out !
/ FRMK, octobre 2014, 160 pages,
21 x 23 cm, impression quadrichromie,
reliure brute, jaquette américaine toilée
ISBN : 9782930204802

www.fremok.org
www.lasgrandatelier.be
www.lesrequinsmarteaux.com/moolinex









Sans la politesse d'usage lorsqu'on arrive chez quelqu'un qui consiste, par exemple, à demander des nouvelles des enfants, je me précipite vers ces objets mis en scène d'une façon inattendue. Un émerveillement devant cette poésie à l'état pure. Aux Wouaaahh ! succèdent des Ooohh ! Après une première vision rapide, comme j'aime le faire quand je visite une exposition, je reprends mon souffle et commence à me poser des questions. Pourquoi cette *Army Secrète* est-elle aussi émouvante ? N'étant pas un critique d'art qui doit rendre son papier pour le lendemain, je laisse vite cette question de côté et je reprend le chemin de l'envoûtement. Je pose mille questions à Anne-Françoise : comment ce projet a-t-il vu le jour ? Avec qui ? etc. L'harmonie est admirable, l'armée est en route, du bon pas, elle va dans le même sens, mais – contrairement aux armées de métier – ici chacun joue sa partition avec liberté. La magie opère, quelque chose transcende cette *Army Secrète* ; je ne sais pas quoi, ma tête est anesthésiée par l'émotion. Je trouverai ma réponse dans le train, le lendemain en rentrant.

Je suggère une pose pour reprendre mes esprits et propose à Anne-Françoise d'aller dans les réserves pour achever ma sélection, qui se porte sur de magnifiques dessins d'Eric Derkenne et un ensemble de superbes écritures de Joseph Lambert.

La journée se passe par des allées et venues des réserves à l'exposition. Les heures passant petit à petit, le monstre du collectionneur qui sommeillait en moi se met à frapper au creux de l'estomac. La température monte, la sueur commence à dilater les pores de ma peau, l'angoisse du manque envahit mon cerveau. Il faut bien comprendre que pour un collectionneur, l'objet de sa jouissance doit nécessairement devenir sien. Ce n'est pas une affaire de propriété mais de mission, pas une affaire d'accumulation mais de pierres précieuses qui s'ajoutent les unes aux autres pour constituer LE chef-d'œuvre qui fera chavirer la tête des spectateurs. Bref, je commence à poser un tas de questions : que va-t-elle

faire de cet ensemble ? Pour qui ? Comment ? Elle me parle de collectionneurs prêts à acheter – pour l'un, un étendard, pour l'autre un uniforme, pour un troisième, une carte de bataille. Je l'écoute à peine, le son se brouille : dans ma tête, *Army Secrète* a déjà trouvé sa place dans l'exposition à *La maison rouge* et je sais où ! Je me force à revenir sur terre, j'écoute la fin de l'énumération, et puis je lâche, dans une évidence sincère : « C'est une œuvre entière, cohérente, on ne peut pas en séparer les pièces ». Quand on est face à des artistes ou à des gens qui ont une vision claire de ce qu'ils font, le dialogue est aisé. La question est vite réglée : *Army Secrète* ira à *La maison rouge* !

Le dîner entre amis se passe dans un restaurant improbable, également sorti du même film de Jaco Van Dormael. La nuit est agitée, impossible de dormir : l'ARMY SECRETE frappe à toutes mes portes, les étendards claquent au vent, les uniformes sont déchirés par les balles mais en fin de nuit, la victoire est au bout du fusil et du large sourire d'un des artistes, et je m'endors.

Je rejoins la gare de Liège couverte de neige et reprends mon Thalys écarlate. Qu'est-ce que cette histoire d'*Army Secrète* ? Pourquoi nous touche-t-elle de la sorte ? En roulant à travers la campagne ardennaise, j'imagine cette armée secrète, héroïque. Je pense à ces artistes de La « S », à ses animateurs, à Anne-Françoise, tous animés par une volonté commune de rendre un hommage poignant à leurs pères, à leurs grands-pères, à leurs familles et à tous ceux qui ont versé leur sang pour la liberté.

L'ARMY SECRÈTE : DIALOGUE ENTRE BRUNO DECHARME ET GUSTAVO GIACOSA

DE L'INTÉGRATION DE
L'ŒUVRE COLLECTIVE
L'ARMY SECRÈTE DANS LA
COLLECTION D'ART BRUT
DE BRUNO DECHARME
ET DE SON EXPOSITION
À LA MAISON ROUGE À
L'AUTOMNE 2014.

GUSTAVO GIACOSA : Lors d'une visite à La « S » Grand Atelier en février 2013, tu découvrais l'exposition de *L'Army Secrète*, une œuvre collective réalisée par des artistes de La « S » (Rita Arimont, Adolpho Avril, Jean-Michel Bansart, Marie Bodson, Laura Delvaux, Pascal Leyder, Barbabra Massart, Jean-Jacques Oost, Nicole Ransbeek, Christine Remacle, Marcel Schmitz) et des artistes invités et les animateurs d'ateliers (Nicolas Bomal, Claire Duval, Moolinex, Florence Monfort, Patrick Perin, Aurélie William-Levaux). Cette œuvre te touche particulièrement et tu décides sans aucune hésitation de l'intégrer à ta collection d'art brut. Comment, en tant que collectionneur d'art brut, te positionnes-tu par rapport à cette acquisition issue d'un processus de création mixte ou collective ?

BRUNO DECHARME : Il y a plusieurs raisons qui ont motivé cette décision. Tout d'abord, la volonté de bousculer les définitions, les catégories qui font dogme. Il me semble en effet enrichissant de réfléchir en dehors des schémas établis, de chercher des expériences d'ouverture pour mieux comprendre les processus créatifs. Les artistes de l'art brut, artistes d'un genre particulier, sont à la fois enfermés dans des contraintes psychiques probablement oppressantes pour eux mais qui génèrent aussi, pour certains, une grande créativité. Chacun invente son langage, sa grammaire, énigmatiques pour nous mais qui pourtant entrent en résonnance avec notre for intérieur et nous interpellent comme une sorte de « vérité » sur le monde ; immanquablement, nous avons envie de comprendre leur secret. Cette soif de compréhension peut passer par la collection, par la recherche théorique, mais aussi par le dialogue, la mixité des points de vue – en l'occurrence, la voie qui est à l'origine du projet *Army secrète*.

Bien sûr, on se pose la question de la nature de ce dialogue entre ces artistes handicapés et ceux qui sont invités pour animer les ateliers. Les uns n'auraient-ils pas exercé un pouvoir sur les autres ? Au fond je ne sais pas grand-chose de la façon dont cette création s'est déroulée. Je ne suis pas certain d'ailleurs d'avoir envie de le savoir et, pour répondre

à la question, je préfère me référer à l'œuvre qui se suffit à elle-même. Elle en dit plus que tout discours critique sur la façon légitime ou pas de collaborer avec des artistes handicapés. Je perçois un projet cohérent, organisé, maîtrisé et, dans le même temps, je ressens une liberté, une inventivité où chacun a pu laisser aller son imagination.

G.G. : As-tu ressenti une particularité à La « S » Grand Atelier, en regard d'autres centres d'art de ce type ?

Il ne fait pas de doute qu'un tel projet de mixité et de dialogue a été possible grâce à la personnalité d'Anne-Françoise Rouche qui dirige ce centre. Ce type de rapport existait également du temps de Léo Navratil à la Maison des Artistes de Gugging¹ ; il existe également aujourd'hui au Creative Growth Art Center d'Oakland grâce à Tom Di Maria² ou à l'atelier Goldstein³ à Francfort avec Christiane Cuticcio. Il n'y a pas beaucoup de lieux de la qualité de ceux-ci (pour ceux que je connais), ce qui veut bien dire que la créativité des artistes peut s'exprimer grâce à la relation que l'animateur principal instaure, à sa capacité à faire accoucher les esprits.

J'ai en tête un film très impressionnant qui montre Navratil avec un de ces artistes – Johann Hauser, je crois – dans un rapport charnel, corps à corps : ils se tiennent par la main, pas dans un rap-

port infantilisant mais amical ; il est certain que s'il n'avait pas été là, Hauser et les autres artistes de l'atelier n'auraient pas pu créer et seraient restés cantonnés dans l'aile médicale de l'hôpital. Il les a sorti pour en faire des artistes, il ne les a pas dirigés mais « accouchés ». L'accoucheur n'est pas le géniteur mais le passeur, celui qui aide à donner la vie. C'est pourquoi je ressens dans cette *Army secrète* une grande authenticité, une invention – qui trouve parfaitement sa place dans ma collection.

G.G. : Est ce que l'on peut dire que ce type de travail intègre la partie plus actuelle de ta collection ?

B.D. : Oui, comme d'autres œuvres produites aujourd'hui qui ont intégré la collection et qui représentent environ cinquante pour cent des 3500 œuvres que comporte ce corpus. On pourrait parler d'un département d'art brut contemporain, encore que je me méfie du mot contemporain qu'on met à toutes les sauces et qui ne signifie rien d'autre que ce qui se produit aujourd'hui. Quand j'utilise le mot contemporain c'est dans le sens de productions artistiques qui répondent à des préoccupations d'aujourd'hui et qui font écho à nos questionnements les plus profonds, essentiels, sans artifice ou effets de mode. *Army secrète* s'inscrit dans notre façon de voir le monde aujourd'hui, tant du point de vue de la démarche qui a présidé à son élaboration que de l'objet artistique lui-même. Cette œuvre casse les catégories ; elle peut être vue comme une installation, une performance, une mise en scène, un travail collectif ou la somme de points de vues individuels, mais aussi comme un témoignage, un hommage à l'histoire. Elle est maintenant dans la collection d'art brut *abcd* mais sera, je l'espère, aussi montrée dans des expositions qui ne se réfèrent pas nécessairement à cette catégorie. Cette recherche d'ouverture est la philosophie d'*abcd*. Nous sommes toujours attentifs à ce que les œuvres de l'art brut soient présentées pour ce qu'elles sont, à noter leur spécificité et, dans le même temps, nous pensons qu'il est important qu'elles voyagent avec d'autres œuvres, émanant d'autres territoires artistiques.

1 — Créée en marge de la Clinique psychiatrique de Gugging (Autriche) en 1981 par le Docteur Leo Navratil (1921-2006) et repris en 1986 par le Docteur Johann Feilacher, la Haus der Künstler (Maison des Artistes) peut être vue comme une brillante réussite d'atelier, ses artistes-patients ayant été reconnus et exposés dans le monde entier, particulièrement dans les lieux et collections consacrés à l'Art brut et Outsider.

2 — Tom di Maria est le directeur du « Creative Growth Art Center » à Oakland, Californie. Le centre soutient des artistes adultes ayant une déficience intellectuelle, physique et mentale, en leur fournissant un environnement de travail professionnel et enrichissant pour leur développement artistique, une galerie d'exposition à Oakland et une diffusion de leur production dans le monde entier. <http://creative-growth.org/>

3 — L'Atelier Goldstein accueille un groupe d'artistes mentalement déficients à Francfort sur Main (D) depuis 2001. Dans cet atelier, les artistes handicapés mentaux travaillent la peinture, la sculpture, le modelisme, la photographie et la vidéo. Goldstein développe un programme de collaboration de ses artistes avec d'autres artistes, et diffuse les productions de l'atelier dans des musées, des galeries et des expositions au niveau national et à l'étranger... <http://www.atelier-goldstein.de/>

G.G. : Est-ce que tu penses que ces créations issues de *L'Army Secrète* peuvent apporter quelque chose à l'art contemporain ou qu'elles peuvent ajouter un label nouveau à l'art contemporain ?

B.D. : Elles apportent à tout le monde ! C'est un regard très enrichissant. Probablement d'abord pour les artistes invités à La « S » Grand Atelier, qui entrent en dialogue avec « l'autre », différent socialement, le canal de la création faisant lien. Je n'imagine pas que le courant puisse passer si les esprits ne sont pas en accord. C'est un révélateur d'authenticité. Pour nous, spectateurs cette émotion, cette histoire, cette rencontre transpire dans chaque objet. Pour répondre à ton autre question, je ne vois pas trop l'intérêt de créer encore un label. Si d'aventure une autre expérience de la sorte naissait un jour, forcément différente de celle-ci, on passerait encore un temps stérile à savoir à quel label elle appartient.

G.G. : Même dans le domaine de l'art outsider ?

B.D. : La « S » Grand Atelier ou les autres lieux que j'ai cités n'ont rien à voir avec les ateliers d'art thérapie traditionnels. Nous sommes ici sur un territoire privilégié, un lieu de rencontre. Comme au *Creative Growth*, c'est un espace artistique, un univers en soi qui s'exprime.

Rappelons-nous de l'histoire de Judith Scott⁴ qui était trisomique, sourde, muette, et très lourdement handicapée. Elle a passé 40 ans de sa vie à transiter d'un endroit à l'autre, d'un centre à un autre. Personne n'en voulait, à cause du poids de son handicap. C'était quasiment impossible de faire quoi que ce soit avec elle. La seule issue était alors de la laisser dans sa famille à végéter. En 1985, elle est accueillie au *Creative Growth*. Au début, on ne savait pas trop comment l'occuper, on lui donnait du matériel pour dessiner, et ce qu'elle faisait n'avait pas grand intérêt ni pour elle, ni pour l'art : elle ne trouvait aucun plaisir, aucun intérêt à être là, à vivre... on la sentait très mal. Un jour, grâce à un animateur qui manipulait de la laine, le déclic a opéré. À partir de là, elle a trouvé

4 — Judith Scott, (1943-2005), USA. Artiste majeure de l'art brut, elle a développé sa création artistique au sein des ateliers de « *Creative Growth Art Center* » à Oakland, Californie.

sa voie, sa vie s'est transformée, elle est devenue une artiste, une immense artiste ; grâce à ces animateurs, grâce à cette rencontre, grâce à ce lieu et à ce que Tom y provoque. Il y a là-bas un espace relationnel de création, d'amour, de respect. Ce n'est pas une histoire de morale, c'est un contexte, une mise en condition pour accéder à la création artistique et humaine : Être à travers la création. C'est, me semble-t-il ce qui se passe à La « S » Grand Atelier, comme en témoigne ce projet de *L'Army Secrète*... encore une fois, je ne sais pas comment les choses se sont passées, je ne sais rien de ce dialogue... Est-ce quelqu'un a dit : « toi, tu fais des uniformes, toi, les étendards, toi les cartes, etc. » ? Est-ce qu'un *général* a pris les choses en mains, et puis des *soldats* ont exécutés les ordres ? Je ne le crois pas : j'imagine plutôt une sorte de tricotage, de fil en aiguille, fluide.

G.G. : Oui, tout à fait. L'ensemble des œuvres qui constituent *L'Army Secrète* s'est articulé spontanément à partir des œuvres de techniques différents, produites pendant une résidence de création, qui abordent la thématique de la guerre. Dans cette résidence, qui a eu lieu en 2012, les artistes ont travaillé dans une ambiance où les compétences et spécificités de chacun se confondaient, se mélangeaient et parfois même s'oubliaient pour explorer de nouvelles techniques. C'était une ambiance de travail partagé, collectif, et c'est pour ça que l'on peut vraiment parler de mixité...

B.D. : Je pense que ça va interroger beaucoup de monde...

G.G. : Probablement, car cette œuvre interroge d'abord par sa force esthétique ! Cela a été aussi pour toi ta première réaction, non ?

B.D. : Une œuvre émouvante, comme je l'ai écrit dans mon petit texte : je l'ai perçue comme un hommage à leur histoire⁵, à leur généalogie. Des histoires qui ressortent, des affaires de famille, des échos à

5 — Les ateliers de La « S » Grand Atelier sont situés en Ardenne Belge, au cœur même des champs de bataille meurtriers de la bataille des Ardennes, durant l'hiver 1944-45. Chaque famille de la région garde toujours en héritage les stigmates de ce dramatique événement historique.

l'histoire personnelle de chacun et chacune mais aussi à la « grande histoire ». Même s'il contient de l'humour et du décalage, ce n'est pas un projet artificiel. Selon la lecture que l'on veut en faire, on peut y voir de la légèreté mais, fondamentalement *L'Army secrète* est enraciné, nourri d'histoire ; ce n'est pas un *gimmick* artificiel, un exercice de style comme on en voit trop souvent dans l'art aujourd'hui. C'est en cela que c'est une authentique œuvre d'art brut.

G.G. : En octobre 2014 tu présenteras à La Maison Rouge à Paris une sélection des œuvres issues de ta collection dans une exposition intitulée : La collection d'art brut de Bruno Decharme. Parmi les œuvres que tu as choisies de présenter figure *L'Army Secrète*. Quelle sera la place qu'elle trouvera au sein du parcours d'exposition ?

B.D. : Quand j'ai vu cette œuvre pour la première fois, je me suis dit : « On va la placer à la fin du parcours de l'exposition, en dehors... ». Mais c'était une erreur, cette œuvre fait partie intégrante de la collection. Elle doit être au cœur des salles et du parcours que j'ai imaginé. Il y aura une salle nommée « De sang et de fureur » consacrée à la guerre, à la façon qu'ont ces artistes de voir la guerre. *L'Army Secrète* y trouvera sa place aux côtés d'œuvres d'Henri Darger⁶, d'August Walla⁷ et bien d'autres. *L'Army Secrète* est un cas particulier – comme chaque œuvre de l'art brut est particulière ; aucune ne se rattache à un style donné, à une école où flotterait une bannière idéologique ou revendicative, aucun de ces artistes n'a à voir avec son voisin. C'est vrai aussi pour cet artiste de l'Atelier Goldstein, Hans-Jörg Georgi⁸ : une

6 — Henry Darger, (1892 – 1973), USA. Auteur historique de l'Art brut. Autodidacte et ignoré de tous jusqu'à la découverte post-mortem de son œuvre unique et magistrale : *The story of the Vivian Girls* (300 compositions, aquarelles, dessins et collages).

7 — August Walla, (1936-2001), Autriche. Auteur historique de l'Art Brut. Il a fréquenté les hôpitaux psychiatriques dès sa jeunesse et fut admis à l'hôpital psychiatrique de Maria Gugging, en Autriche en 1970. Dès 1986, il devient l'un des pensionnaires de « La Maison des artistes », créée en 1981 par Léo Navratil, en marge de l'hôpital de Gugging.

8 — Hans-Jörg Georgi (1949), Allemagne. Depuis 2000, il fréquente l'Atelier Goldstein à Francfort sur Main où il s'adonne à la réalisation d'une œuvre composée de dessins figuratifs et de maquettes d'avions.

salle de la Maison Rouge lui sera consacrée, nourrie de ses centaines d'avions en carton, arches de Noé destinées à nous sauver ! Ça sera la dernière salle : « Sauver le monde ».

G.G. : Ta réaction face au caractère de cette œuvre me rappelle les questionnements qui m'ont orienté pour l'exposition *Due ma non due. Aper-ture ed incontri nell'arte degli anni post Basaglia* (Deux mais pas deux. Ouvertures et rencontres des années post Basaglia⁹). Cette exposition programmée à Gênes en 2008 présentait, face à face, des œuvres d'artistes qui travaillent dans le cadre de certains ateliers sans but thérapeutique et celles des artistes qui conduisent ces ateliers. À partir des leurs œuvres mises en dialogue, l'interrogation sous-tendue était : quelles sont les liens qu'un artiste contemporain peut aujourd'hui tisser avec la création d'un artiste dit « outsider ». Quelle est l'influence mutuelle que les uns peuvent exercer sur les autres ? Comment cette relation profonde entre un artiste et son « coach artistique » se nourrit-elle ? La première chose que j'avais remarquée était la qualité de la direction artistique, l'« *Imprinting*¹⁰ », le fait que les artistes-animateurs occupaient un rôle dans la conduite de leurs ateliers. Quelle est la nature de cette direction et pourquoi est-elle si déterminante ? On a vu beaucoup d'expériences, pleines de bonnes intentions, qui manœuvrent le flambeau de la « mixité » mais leurs résultats ne nous touchent pas. *L'Army Secrète* n'est pas la première œuvre en la matière. Alors pourquoi est-ce celle-là qui t'a touché le plus ? Tu as dit que les ateliers que tu considères intéressants se comptent sur les doigts d'une main, non ?

9 — Franco Basaglia (1924-1980), Italie. Psychiatre, Basaglia fut l'une des figures majeures de la psychiatrie dite alternative, non seulement en Italie, où sa mise en cause de la condition des malades mentaux dans les hôpitaux psychiatriques fut ratifiée par la loi 180 (couramment appelée « loi Basaglia ») décidant de la fermeture de ces hôpitaux et de l'organisation de réseaux soignants au cœur des cités, mais aussi dans le monde, où il amena à une interrogation sur les « traitements » généralement « infligés » aux « fous ».

10 — Imprinting : l'empreinte, l'imprégnation. L'*imprinting* est la mise en place d'un lien fort entre une personne et une autre chez qui ce lien déclenche des comportements non existants jusqu'alors.

B.D. : Oui c'est sûr !

G.G. : Je crois qu'il y a quelque chose de précis qui détermine, dans ces lieux, la direction à suivre ; un peu comme l'orientation d'une embarcation. Les œuvres issues de ce contexte répondent à une cause originaire, leurs intentions sont mises à l'œuvre. C'est finalement quelque chose de très personnel qui impulse cette direction, une vision humaniste qui est le résultat d'un juste équilibre entre proposition et écoute. Sinon pourquoi se passerait-il des choses dans certains lieux et pas dans d'autres ?

B.D. : Comme je le disais tout à l'heure, cela tient évidemment à la personne qui en est le moteur ; c'est sa parole, sa manière de travailler... Anne-Françoise a une manière physique d'être là, elle occupe l'espace pour aider à donner vie à des créations, elle tisse une sorte de toile d'araignée invisible, mais non pour absorber, manger : elle crée le cocon pour rendre les choses possibles.

G.G. : Et l'on peut remarquer aussi cette permission donnée aux artistes « normaux » qu'elle invite en résidence.

B.D. : Oui, c'est une manière singulière d'intégrer les participants venus de l'extérieur. Elle va chercher tous les ingrédients nécessaires, elle choisit très bien les gens qui viennent travailler avec ses artistes « outsiders » – décidément je déteste cette expression !

G.G. : Pourquoi ?

B.D. : Parce que rien dans le monde n'est « outsider », ni dans la nature, ni chez les hommes ou les animaux. L'histoire, la culture, les groupes sociaux, forment un tout qui se tient ou qui se disloque, mais toutes les parties contribuent au mouvement, à l'ensemble. S'il y a différence, elle n'est que l'écho à un autre élément. On peut parler d'exclusion sociale, encore que la marginalité soit une question complexe de degré d'appréciation, de moment. Ce qui définit la normalité est lié à une culture ; dans bon nombre de sociétés, la notion de folie, par exemple, telle que nous l'entendons en Occident n'existe pas ; de même que pour une communauté du centre de l'Amazonie, la neige n'existe pas, à contrario des communautés

du grand nord où il y a plus de cinquante mots pour désigner les différentes neiges. C'est donc une affaire de langue. L'outsider ou l'art marginal est un point de vue sociologique creux de sens pour une lecture artistique. C'est pourquoi je m'appuie sur le concept d'art brut, une catégorie qui travaille le point de vue esthétique, les processus créatifs. Avec le concept d'art brut qu'il a élaboré à la fin des années quarante, Jean Dubuffet a fait sortir les travaux – jusqu'ici à usage médical : étudier la nature des maladies mentales – des patients des hôpitaux psychiatriques pour leur donner le statut d'œuvre d'art à part entière. On voit bien que ce ne sont pas les œuvres qui ont changé, mais notre regard sur elles. Cette révolution esthétique et idéologique a permis de quitter le point de vue médical, sociologique, clivant, excluant – souvent accompagné de bons sentiments condescendants – pour explorer le terrain de l'art et de la création.

G.G. : Et tout cela ne passe pas que par le verbal, il y a surtout toute l'énergie dans le « mood », l'atmosphère, l'humeur ambiante... En tant que réalisateur, tu comprends ça, je suppose ?

B.D. : Je pense à nouveau à ce film montrant Léo Navratil, qui physiquement donnait de l'énergie. Ça ne passait pas par des mots, mais par les gestes. La question est aussi celle de notre position comme visiteur d'un atelier face à la posture du directeur ; j'ai remarqué différentes attitudes qui conditionnent en quelque sorte la façon dont tu vas être, te sentir. Il y a les directeurs que tu sens méfiants, qui te reçoivent comme un étranger ; tu vas devoir franchir des étapes, montrer tes « bonnes intentions ». Quand tu vas à La « S » Grand Atelier, on te laisse pénétrer le lieu. On te laisse l'investir, être en harmonie avec lui. C'est comme un metteur en scène qui te laisse la possibilité de regarder son spectacle, alors que tu en as d'autres qui t'intimident. C'est une différence que je ressens et qui est assez difficile à exprimer.

G.G. : Une autre chose que j'ai remarquée, c'est que, dans ces expériences rares, il y a dans la direction artistique une orientation esthétique plus ou moins consciente vers les grandes dimensions, les grands formats, voire même dans une dimension

physique, le volume. Une sorte d'invitation à occuper l'espace. En fait, c'est encourageant, et artistiquement très intéressant d'inviter les personnes handicapées à aller au-delà de leurs limites, pour leur permettre de sortir de leur propre enfermement.

B.D. : Oui, on pense par exemple à l'histoire de Franco Bellucci¹¹

G.G. : Franco Bellucci a pu mûrir son œuvre dans le cadre de l'atelier de Riccardo Bargellini¹², créé quelques années après l'entrée en vigueur de la loi n°180 (loi Basaglia) en Italie. Dans la transformation des anciens hôpitaux psychiatriques en structures sanitaires à régime ouvert, l'intention de déborder un cadre transforme la pensée en actes, convertit l'idéologique en esthétique. En effet les premières expérimentations d'ouverture sans intention thérapeutique racontent comment les artistes de l'époque se dirigeaient vers l'utilisation de grands formats en suivant le mouvement militant en cours. Au contraire, nous trouvons souvent dans l'art brut de la « première heure », des œuvres aux dimensions réduites et une pauvreté des moyens d'expression. Ces auteurs qui provenaient souvent de l'univers clos de l'enfermement asilaire, dégageaient une forme d'énergie liée à la contrainte physique. À partir des transformations radicales de la fin du XX^e siècle, la création en milieu psychiatrique ou d'accueil pour personnes handicapées cherche de façon délibérée à surmonter les contraintes physiques et psychiques du créateur. La dimension éthique rejoint finalement la dimension esthétique, sans que l'une prédomine sur l'autre... Ce que tu dis de Judith Scott rejoint cette observation : à un moment donné, les choses s'ouvrent, elles éclatent...

¹¹ — Franco Bellucci, (1945) Italie. Franco Bellucci crée ses propres jouets au moyen de toute une série de matériaux de récupération. Grâce à sa relation particulière avec Riccardo Bargellini, le responsable de l'atelier Blu Cammello à Livorno, ses jouets sont devenus des œuvres d'art unanimement reconnues.

¹² Riccardo Bargellini (1966), graphiste et peintre, il dirige depuis 1999 l'atelier Blu Cammello au sein du centre Basaglia de Livorno en Italie. Outre un soutien à des artistes outsiders et une diffusion de leurs productions, Riccardo Bargellini a pour habitude de créer en toute liberté avec ses artistes, en cosignant les œuvres issues de cette mixité.

B.D. : Et à La « S », avec l'*Army Secrète*, ils ont aussi ouvert quelque chose.

G.G. : Oui, ils sont acteurs de leurs temps tout en suivant une démarche historique impossible à arrêter.

B.D. : Une ouverture sur le monde qui est très intéressante. Je n'avais pas analysé tout ça au départ ! J'ai d'abord été très ému, et ensuite j'ai essayé de réfléchir pourquoi. C'est vrai qu'en en parlant, on s'aperçoit que chez tous ces artistes qu'on aime, il y a un processus d'ouverture ; ils nous donnent accès à leur monde en même temps qu'ils trouvent leur mode d'expression.

G.G. : Il y a aussi une dimension souterraine et énigmatique dans ces processus. Que se passe-t-il vraiment entre « ces » artistes et les « autres » ? Il y a toujours quelque chose qui nourrit les uns et les autres et qui passe des uns vers les autres. Jean-Hubert Martin¹³ disait que le concept de la prochaine grande exposition à réaliser serait d'exposer des artistes contemporains inspirés par les créateurs dissidents...

B.D. : Je suis sûr que l'*Army Secrète* va marquer les gens car c'est tellement inscrit dans nos préoccupations... Il y a une magie, une authenticité incroyables !

G.G. : Quand tu vas là-bas, à Vielsalm, tu as la sensation que ce sont des gens qui ne mentent pas, autant les handicapés que les autres, l'équipe... Sur tout quand tu arrives de Paris et toute sa comédie, tu te retrouves là-bas dans un lieu authentique...

Quand tu parlais de travail sur la généalogie, je pense qu'inconsciemment ils travaillent avec ironie et dérision sur l'histoire de leurs grands-parents, qui est aussi leur histoire.

B.D. : Oui, tout à fait !

¹³ Jean-Hubert Martin (1944), France. Historien de l'art, figure majeure de l'art contemporain, il a été commissaire de nombreuses expositions, dont la mythique *Les magiciens de la terre* en 1989. Sa dernière grande exposition *Théâtre du Monde* a été présentée en 2013 à La Maison Rouge.

UNDO REDO

RENCONTRE AVEC MESSIEURS DELMOTTE

— SOPHIE LANGOHR —

Undo Redo est le résultat d'une rencontre entre Messieurs Delmotte et des artistes travaillant à La « S » Grand Atelier, à Vielsalm, en 2007. Ce projet vidéo a été réalisé durant une des premières résidences d'artiste organisées par le centre. Peux-tu me parler de cette invitation ?

MESSIEURS DELMOTTE : Gilles Rion qui, à l'époque, fréquentait La « S » dans le cadre de ses recherches, avait écrit un texte *Messieurs font l'idiot : le personnage de l'absence*¹ à propos d'une vidéo *Turkey* que j'avais réalisée en 2002. Licencié en anthropologie de la communication, il avait repris un master en art actuel à l'Université de Liège et s'intéressait à *La figure de l'artiste en idiot* et à celle du *Handicapé mental en artiste*². Il participait aux réflexions qui animaient les travailleurs de La « S ». Un groupe s'était constitué pour réfléchir à la notion de résidence d'artiste et à la possibilité d'en organiser à Vielsalm. J'ai été invité pour parler de mon expérience car j'avais déjà participé à plusieurs *workshops* à l'étranger. Quelques mois après ces tables rondes, Anne-Françoise Rouche m'a demandé si

j'étais intéressé par une résidence à Vielsalm. J'ai accepté, tout en étant conscient de la particularité du contexte. Mais comme je l'avais souligné en tant que membre du comité de réflexion, une résidence n'est pas toujours « un cadeau » pour un artiste.

Suite à cette invitation, la mise en place du projet ne fut pas aisée. Il y a eu des difficultés de plusieurs ordres ?

Effectivement, malgré que nous nous soyons rencontrés à plusieurs reprises avec Anne-Françoise pour parler de mon projet autour de la performance, il y eut des complications. Il s'agissait d'une des premières expériences de ce type à La « S ». Il fallait d'abord financer l'opération en soumettant un dossier auprès de la Commission Consultative des Arts Plastiques. Nous avons décidé – et ce point est intéressant – que l'on introduirait la demande de subvention en mon nom. Le dossier a été retenu par la CCAP mais la Ministre de la Culture a refusé sa signature. Le motif du rejet était que la demande ressortait du secteur social, puisque l'opération impliquait des personnes handicapées mentales. La question était cruciale pour moi comme pour l'équipe de La « S » : je souhaitais établir un rapport artistique avec les participants à la résidence. J'ai donc refusé de m'adresser au secteur social. Je me suis acharné. Cela a pris du temps. Le dossier a été refusé à six reprises. J'ai même été jusqu'à envoyer une version annotée en rouge pour expliquer pourquoi je refusais le refus.

Avant que la nouvelle du soutien financier du Ministère de la Culture n'arrive enfin, Anne-Françoise Rouche te faisait part des réserves des membres de l'équipe par rapport à ta résidence.

Oui, certains animateurs ont mis en doute le bien-fondé du projet. Cela touchait à la nature de mon travail : le « jeu » sur l'humour, l'absurde, parfois avec la question de l'infamie. Dans mes vidéos,

ils m'avaient vu faire l'idiot, lancer des poules avec la bouche, etc. L'inquiétude était que les images filmées ne soient pas en adéquation avec les valeurs défendues par l'association et que j'utilise les personnes au lieu de collaborer avec elles.

Parle-moi alors maintenant de la rencontre, de la collaboration avec les participants. Vouloir filmer, photographier des personnes porteuses d'un handicap mental est complexe.

Je suis venu comme un « innocent » au sens philosophique du terme, avec cœur et amour du travail, pour apprendre ce que, par rapport au contexte, j'allais pouvoir faire en tant qu'artiste. Je n'avais rien pré-conçu. J'avais juste le désir d'essayer. Pour moi, il y avait du possible, mais aussi des possibilités que cela rate. Le travail a été basé sur la rencontre. J'ai vécu avec eux pendant trois mois. J'ai essayé d'installer un climat de confiance, de rapport, de complicité, de relation, bien avant de tenter de lancer la caméra. Je les accompagnais parfois dans les ateliers. J'ai cherché à entrer dans leurs univers artistiques. J'ai appris à les connaître.

Les séquences de *Undo Redo* renvoient à l'univers de chacun des protagonistes, à leur caractère et leurs particularités ?

Oui. J'ai cherché des filiations entre mon univers et les leurs, une logique. Les idées se sont développées sur base de notre fréquentation et, souvent, à partir de discussions informelles. Richard Bawin « s'en allait toujours fumer une p'tite cigarette » ; *Dance of the Cigarette* est ainsi le fruit d'une rencontre poétique entre deux personnes qui fument. Comme moi, Régis Guyaux est toujours cravaté et, d'emblée, nous avons parlé cravate ; de là est née la séquence *Fakir Neck-Tie*. Remi Pierlot est un passionné de marche, un amoureux du paysage. Nous parlions souvent de la lumière. Dans *Landscape Man*, il avance de l'ho-

rizon vers l'avant-plan de l'image. Les miroirs qu'il porte reflètent le ciel et les rayons de lumière transfigurent sa trajectoire.

Toutes les séquences ont pris naissance comme cela, au cours de conversations amicales, de discussions simplement humaines. À travers des détails, je me suis intéressé à leur individualité. Eux aussi m'interpellaient : « Qui es-tu ? Qu'est-ce que tu fais là ? C'est quoi ton boulot ? » Alors, nous avons parlé de théâtraliser nos petites histoires dans des performances – c'est-à-dire une expérience du fait et du geste – et j'ai filmé ceux qui étaient intéressés de la tenter. Certains n'en ont pas voulu. C'est aussi ça, le possible !

Paul Ardenne relève que l'art participatif est un enfant symbolique de notre société démocratique. Selon ses observations³, le travail en commun s'organise souvent autour d'un protocole qui renvoie à la civilité, c'est-à-dire une relation où l'autre est toujours envisagé comme un citoyen à part entière, dans un rapport d'égalité. Peux-tu d'abord parler du fait que les protagonistes de *Undo Redo* sont considérés comme des artistes au même titre que toi ? Leur production fait aujourd'hui l'objet d'une véritable reconnaissance.

Bien sûr, j'avais approché leur travail auparavant : ma compagne de l'époque, Brigitte Van den Bossche, était employée au Madmusée à Liège. Ensemble, nous avons toujours été intéressés par l'art qu'on qualifie d'« hors norme » et, plus particulièrement, par le travail de certains artistes de La « S ». Je suis parti de ce que ces personnes déficientes mentales « sont » en tant qu'individus d'abord, et aussi en tant qu'artistes. Je me suis intéressé au geste artistique au sens large, au delà des médiums de prédilection des participants, qui sont souvent la peinture, le dessin ou la sculpture. Ainsi, Joseph Lambert, à

1 — Gilles Rion, *Messieurs font l'idiot : le personnage de l'absence*, Diplôme d'Études approfondies en Art Actuel, Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, 2005. En ligne : <http://www.yumpu.com/fr/document/view/5043007/messieurs-font-lidiot-gilles-rion>

2 — Gilles Rion, *Portrait de l'artiste en idiot et Portrait du « handicapé mental » en artiste* dans *Hors-normes*, in revue *Art&Fact*, n° 25, 2006, p. 22 à 35 et 36 à 62.

3 — Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Flammarion, 2009.

l'atelier bois, clouait et recouvrait des morceaux de bois ; dans la vidéo, il habille l'arbre au sens propre. La nature est plus forte que nous, alors allons nous rhabiller, quoi... Joseph a fait ça en rigolant, en se moquant un peu de moi. Avec Adolpho Avril, il y a eu une adaptation de ses dessins d'ampoules allumées ; la rondeur, la lumière ont donné lieu à un scénario basé sur des bulles de savon lumineuses qui envahissent le cadre et son visage.

Mais tu parles de correspondance artistique entre nous, et notamment de la question identitaire. Les liens entre mon travail et celui de Dominique Théâte sont les plus flagrants. Beaucoup de personnes ont d'ailleurs déjà eu l'envie d'organiser une exposition conjointe de nos œuvres. Avec sa série de *Schémas me représentant...*, il travaille la question de l'identité de l'artiste, de la représentation, du rapport à la norme sociale avec un certain humour qui joue sur la répétition. Moi aussi : je cogne sur un arbre dix fois ; je tombe trente fois ; je suis un artiste-sujet dissolu. Dominique a d'ailleurs fait à mon intention un *Dessin me représentant dans le projet d'un film qui sera bientôt réalisé*. Il s'agit d'une mise en abyme. Pour la vidéo *The Myself Schema*, on a revisité l'étrange perspective avec laquelle il se représente.

Dans tes œuvres, ton personnage manifeste toujours « une sorte de résistance aux suppositions quotidiennes régissant l'existence »⁴. Dans cette photographie, tu es couché sur une place de parking pour handicapé. Il y a là un deuxième axe d'identification qui fait des protagonistes de *Undo Redo* tes « alter ego » ?

Cette photo s'appelle d'ailleurs *Me too*. C'est une influence de ce que j'ai fait avec des personnes handicapées. Je travaille sur les codifications que la société se donne : un feu rouge, un feu vert. Comme un ontologiste, j'observe nos comportements. Dans

4 — La « S » Grand Atelier, *Undo Redo*, 2008, communiqué de presse. En ligne : <http://www.lasgrandatelier.be/index.php/fr/residences-projets?elem=5>

un espace d'une totale banalité, je déplace une petite chose et cela change tout. Mes films sont parfois drôles, mais mon but n'est pas de faire rire. Mon travail d'artiste, c'est de voir l'absurdité des codes imposés par une culture institutionnelle décideuse. Il faut que la société se régule : centre de jour, centre de nuit... Sait-on ce que des personnes comme celles qui fréquentent La « S » feraient si elles étaient « lachées » en rue ? La vie des personnes déficientes mentales est extrêmement régulée et institutionnalisée. Dans les limites de l'éthique, en tant qu'artiste, je suis aussi là pour interroger cela. Il y a des expériences à faire. Les institutions, toutes nos institutions, peuvent s'assouplir. Peut-on avoir un handicapé mental comme ami ? Puis-je inviter mon ami Jules Sevrin au restaurant ? Comme disait Andy Warhol : « J'aime être la bonne personne au mauvais endroit et la mauvaise personne au bon endroit ».

On a parlé de ta démarche comme relevant de la « stratégie de l'idiotie »⁵. Dans *Undo Redo*, d'autres « Messieurs » que toi prennent la place que ton personnage occupe dans tes photos ou tes vidéos. On reconnaît les formes et les procédés que tu utilises habituellement : personnage seul en scène, plan unique, son direct, pas d'effet ni d'esthétisme... Peut-on aller jusqu'à dire que tu fais de ces artistes handicapés mentaux des « avatars » ?

C'est comme s'ils entraient en moi et comme si j'entrais en eux à travers une image. C'est tout simple. Mais ces films restent des portraits de personnes particulières inspirés de leurs univers personnels. Ces « Messieurs » sont eux.

Pour *Les idiots*, Lars Von Trier a invité des personnes trisomiques comme acteurs. Ils devaient jouer un rôle mais cela s'est révélé compliqué : ils oubliaient le nom de leur per-

5 — Jean-Yves Jouannais, *L'idiotie en art, l'anti-biathanos in L'art et la critique de l'art après Bouvard et Pécuchet : de la bêtise*. En ligne : <http://labetise.free.fr/biathana.htm>

sonnage, s'appelaient par le leur, la réalité rejoignait la fiction... Et ici ? Dirais-tu qu'ils jouent leur propre rôle ?

C'est une question difficile. J'ai du mal à y répondre. D'abord, une personne n'est pas l'autre. Plutôt que de conscience du jeu, je préfère parler de conscience du geste. Il s'agit d'actes performatifs. On dit souvent que je suis un « poseur ». Mais pour le dandy, il n'est pas question de pose ; il y a juste une conscience de l'effet produit. J'ai appris cela durant mon service militaire. Avec mon physique, mes maladresses, ma virilité burlesque, j'étais l'« artiste de service » et, pour le bataillon, un idiot. C'est dès ce moment que j'ai commencé à couper un sapin à la hache, à me promener nu devant les officiers avec une matraque entre les jambes en simulant une érection, à tirer à blanc de façon intempestive... des performances hâtives... J'ai travaillé sur la vision que mes condisciples avaient de moi, sans pour autant jouer un rôle. J'ai compris qu'avec certains gestes, on pouvait « sculpter » le regard des autres et l'emmener vers autre chose. Avec *Undo Redo*, j'ai tenté de donner cette possibilité aux participants : un positionnement de soi à travers leur propre image. Je maintenais un cadre, le cadre de l'image. Je les ai mis dans une position de flânerie. C'était pour eux une nouvelle expérience, notamment par rapport aux moyens d'expression d'ordinaire à leur disposition. J'étais juste l'initiateur. Avec mon dispositif, j'étais plus « susciteur » que réalisateur. Parfois, cela n'a pas marché et on n'a pas fait de film. Ainsi, Benoît Monjoie n'a pas pu se mettre en scène ; ce n'était pas dû à son handicap ; juste une limite comme nous en avons tous, notamment avec la question de l'image de soi.

Au contraire de Messieurs Delmotte dans ses films, on a l'impression que les personnages de *Undo Redo* éprouvent davantage une situation idiote qu'ils ne font les idiots ou ne sont idiots. En fait, ils semblent plutôt tenter de résister à la bizarrerie de la situation dans laquelle ils sont placés. Par exemple, dans *From*

***Beyond*, Jean-Jacques Oost essaie de rester stoïque dans son habit cinétique ; même chose pour Adolpho Avril quand des bulles de savon perturbent son statisme. Le mouvement répétitif de Richard Bawin pour attraper une cigarette incontrôlable apparaît bien comme induit par la situation plus qu'il ne renvoie à l'automatisme d'un geste schizophrénique.**

Exactement. Mis dans une situation absurde que nous avons construite ensemble, ils sont dans l'« éprouver ». Mais, au fait, ne seraient-ce pas les meilleurs acteurs qui « éprouvent » ? Je n'ai gardé que les scènes « éprouvées » avec une, deux ou trois prises maximum. En se sens, ces *performers* ne sont pas des modèles et mes vidéos ne sont pas des documentaires, ce à quoi je tenais absolument. Ce ne sont pas vraiment des fictions non plus car les séquences présentent une réalité éprouvée. Pour la scène avec Richard Bawin qui cherche à emboucher une cigarette au vol, j'ai eu peur. Je lui ai dit plusieurs fois qu'il pouvait arrêter. J'avais peur qu'il se brûle. Mais quel caractère et quelle détermination ! Il m'a regardé et m'a dit : « Non je le fais ! » Il ne faut pas toujours arrêter par peur. On se prive d'expérience.

L'absurdité de ces actions renvoie à celle de la vie de tout un chacun : on fume, porte une cravate, joue à la guerre, cherche à mettre un ballon dans un but ; les bulles de savon sont belles mais éphémères... *Undo Redo*, Annuler Refaire ?

Philippe Keunen est un fan de foot. Mais, de sa seule présence, il détrône le terrain de football et son rituel. Là, on a cassé les codes du foot : 1/0 – 2/0, 1 ballon/2 ballons. On peut jouer différemment. Jean-Jacques Oost venait en permanence vêtu d'un uniforme militaire et armé de revolvers en plastique. J'ai découvert qu'il n'avait jamais tiré un vrai coup de feu. On a introduit des pétards dans les canons ; c'était jubilatoire. Et de son uni-

forme, on a fait une sculpture. L'habit montre et camoufle. Ce personnage me ressemble aussi. Avec Jules Sevrin, on est plutôt dans le mythe de l'innocence à travers la figure du Christ. Jules, c'était un cœur pur. Il m'a accueilli à La « S » sans me juger, en me disant « Ainsi soit-il. Amen ! ». Il m'a fait comprendre beaucoup de choses. Plus tard, j'ai réalisé un portrait de lui intitulé *Trisomic Jesus Christ*. Cette sculpture est peut-être irrévérencieuse vis-à-vis du Christ mais, par rapport à Jules, elle est juste et respectueuse ; pourquoi pas lui ?

La résidence à La « S » a encore eu d'autres prolongements.

Je considère *Undo Redo 1* comme un embryon. À l'époque, j'ai regretté de n'avoir pas pu aller plus loin, de n'avoir pas eu davantage de temps. En 2009, par l'entremise de Carine Fol qui dirigeait le musée *Art & Marges*, j'ai réalisé le volume 2 de *Undo Redo* avec des artistes travaillant à l'association *Wit. h* de Kortrijk et au *Nieuwe Wind* de Goes, en Zélande. J'ai eu champ libre. Le maître mot était : « Soyons tous handicapés pendant une semaine ». Je dormais avec eux. Je mangeais avec eux. Tout était possible. Et, pour ce second volet, je me suis encore davantage laissé conduire par les désirs des protagonistes. Tous étaient plasticiens et savaient ce qu'ils voulaient. Ils ont presque tout fait seuls. Et puis, en 2010, il y a eu *Double Mental Reason* et *Double Urban Dance* avec Arnaud Rogard ainsi que *Double Rap Scratch* avec Isabelle Denayer, de nouveau des artistes de Wit. h. et du Créahm de Bruxelles. C'est une troisième phase de création où j'apparais avec eux sur l'image. Ces vidéos montrent des actions en commun fondées sur la confiance, le lacher prise, l'improvisation.

Quand on parle d'art participatif, on avance souvent l'idée de l'absence de maîtrise car créer une œuvre à plusieurs implique qu'il y ait négociation et adaptation. Tu ne peux prévoir à l'avance le résultat auquel l'expérience

va mener. Mais ton travail personnel est toujours marqué par cette caractéristique : l'intervention de l'imprévu, l'aléatoire ou le raté fait partie du dispositif.

Tout à fait. C'est absolument ce que je cherche. J'enclenche la caméra. Je mets le cadre. Et puis il se passe ce qui se passe... ou pas.

En conclusion de son article sur ton travail⁶, Gilles Rion relève que la stratégie de l'idiotie en art est paradoxale. Il avance que l'artiste « idiot » possède en réalité la totale maîtrise de son projet intellectuel allant jusqu'à déterminer l'indéterminé comme élément de son œuvre.

Suite à une performance au *Jannonus Pannonius Museum* à Pecs, en Hongrie, où je me faisais tirer par la cravate par une personne handicapée, j'ai été critiqué par des parents qui y voyaient une moquerie. Pourtant, c'était moi, l'être « normal », qui était baladé par un trisomique ! Ce jugement indique qu'ils m'ont pris pour un con. Mais s'ils me tiennent pour tel, c'est qu'ils considèrent aussi l'artiste handicapé pour un con. Et lui le sait. C'est ce que je voulais leur signaler. En Flandre, d'autres parents m'ont dit : « Vous êtes un peu étrange, Monsieur, mais mon fils, ma fille vous apprécie et a adoré travailler avec vous ». Ce qui veut dire qu'il est possible de laisser place à l'avis de ces personnes. Reste la question de comment le trouver... peut-être en laissant la place à la vie et à l'autre. Des formes d'expression communes et inédites sont possibles. Mais ce n'est pas aux institutionnels des secteurs culturel et social d'en décider. Il faut mettre en place des plateformes d'expériences et essayer.

6 — Gilles Rion, op cit.



Fakir Neck-Tie – With **Regis Guyaux** – Ph./Image from Video Cycle : UNDO/REDO – © **Messieurs Delmotte** – 2007

**Messieurs Delmotte
Undo/redo, 2007**

→ **Adolpho Avril Richard Bawin, Régis Guyaux, Philippe Keunen, Joseph Lambert, Jean-Jacques Oost, Rémy Pierlot, Jules Sevrin, Dominique Théate**

L'œuvre de Messieurs Delmotte se conjuguant autour de la dissolution de l'artiste comme sujet singulier, auteur de l'œuvre, ainsi qu'autour de la pluralité des identités qu'il peut incarner ; celui-ci a proposé, au cœur d'une résidence à La « S » qu'il a orientée vers la rencontre de différents artistes membres des ateliers, de réaliser avec ceux-ci des performances où il s'agirait de susciter, par celles-ci, la mise en scène de leurs identités et de ce qu'elles amorcent. Leurs univers respectifs s'y sont révélés à travers des faits, des gestes, et des objets, articulant leur propre identité dans ces performances qui aguichent les rôles artistiques attribués à chacun des protagonistes. *Photos* © Messieurs Delmotte.

Référencé dans :
Patricia Kaiser, Anne-Françoise Lesuisse, « UNDO/REDO », 2008.
Julien Foucart, « Messieurs Delmotte », in : « DITS » n° 10 « Dandy », Musée des Arts Contemporains, Grand Hornu, B, 2008.

www.mac-s.be
www.lasgrandatelier.be



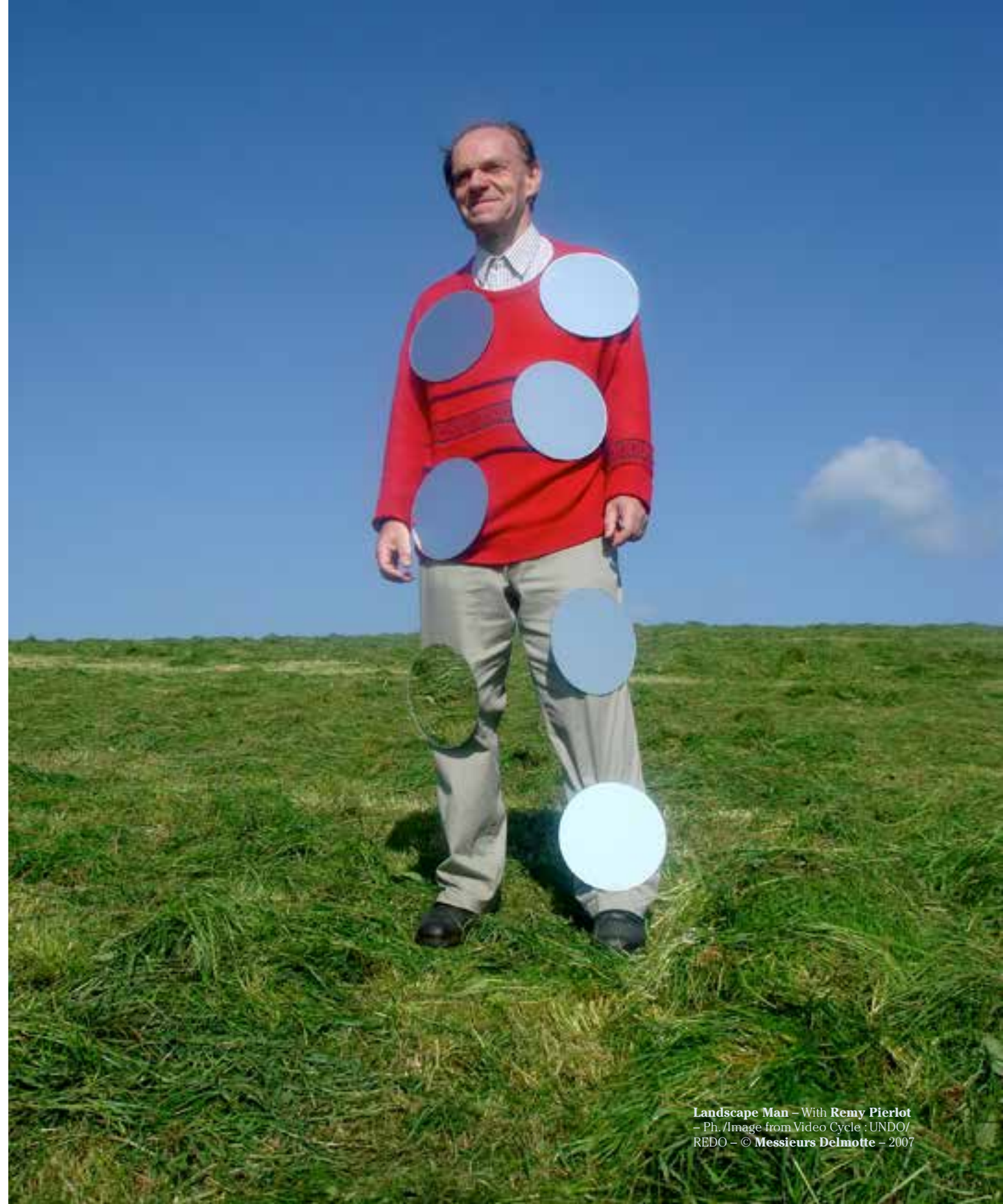
From Beyond – With Jean-Jacques Oost – Ph./Image from Video Cycle : UNDO/REDO – © Messieurs Delmotte – 2007



Innerside the Bulls – With Adolpho Avril – Ph./Image from Video Cycle : UNDO/REDO – © Messieurs Delmotte – 2007



Me and My Amen – With **Jules Sevrin** – Ph./Image from Video Cycle : UNDO/REDO – © **Messieurs Delmotte** – 2007



Landscape Man – With **Remy Pierlot**
– Ph./Image from Video Cycle : UNDO/
REDO – © **Messieurs Delmotte** – 2007



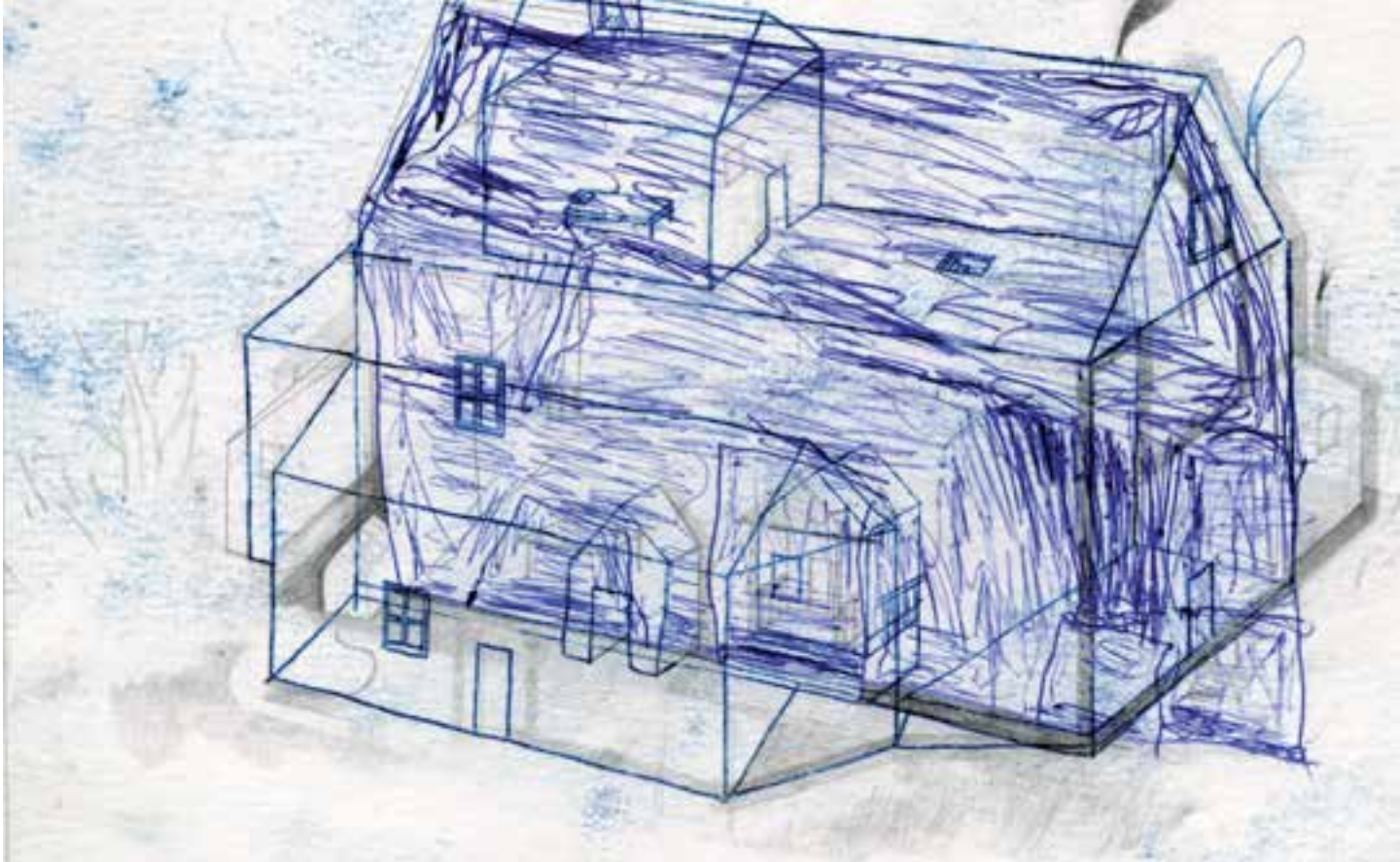
The Logic Jacket – With **Joseph Lambert** – Ph./Image from Video Cycle : UNDO/REDO – © **Messieurs Delmotte** – 2007



The Myself Schema – With **Dominique Théâte** – Ph./Image from Video Cycle : UNDO/REDO – © **Messieurs Delmotte** – 2007



Dance of the Cigarette – With **Richard Bawin** – Ph./Image from Video Cycle : UNDO/REDO – © **Messieurs Delmotte** – 2007



Doublebob, Nicole Claude
La Crâne Rouge, 2009–2010

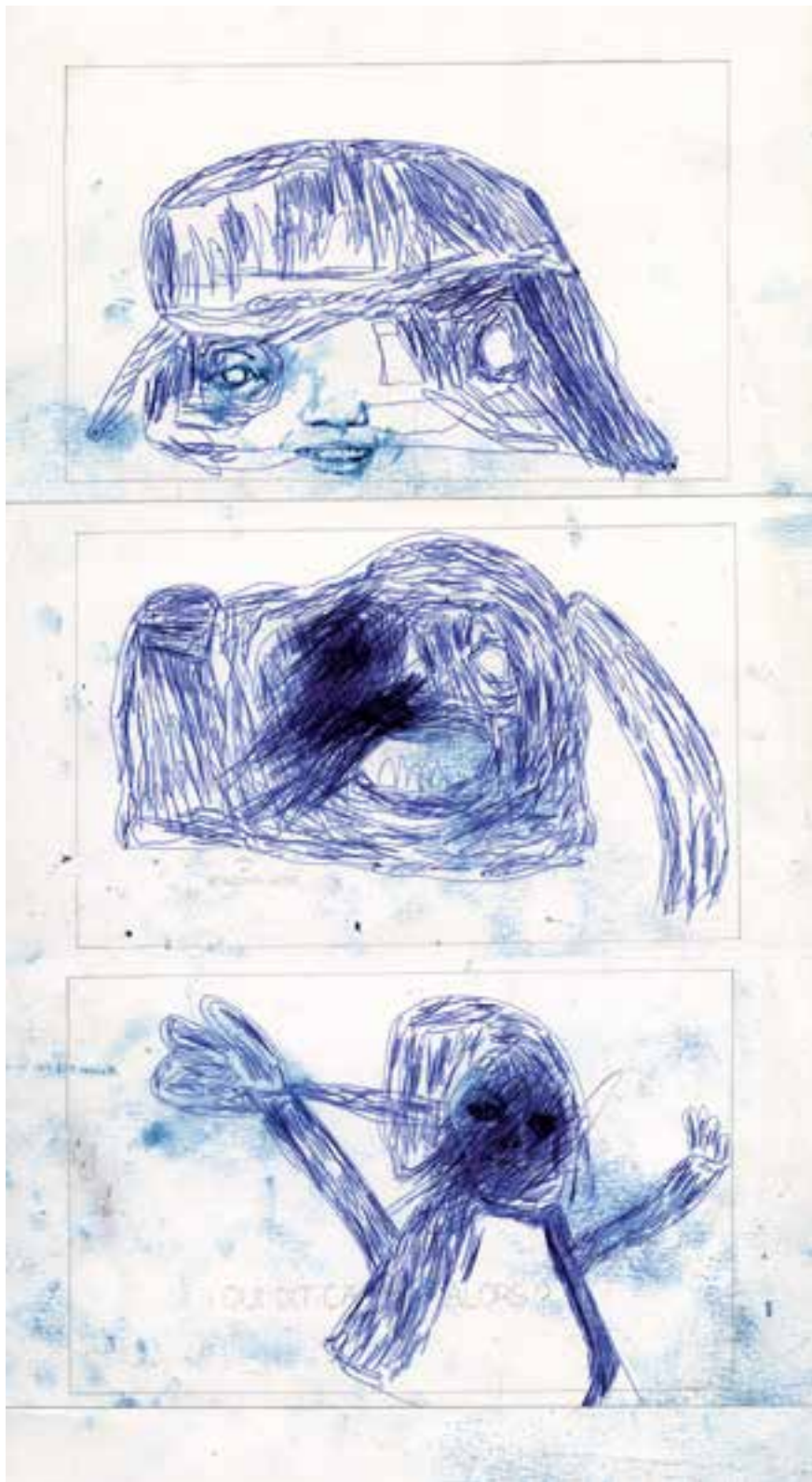
→ Extraits du livre paru aux éditions FRMK en avril 2012, résultat d'une résidence menée à La « S » Grand Atelier entre 2009 et 2010.

La Crâne Rouge, c'est la rencontre improbable de la poésie exquise d'un héritier de la *beat generation* et de la force brute d'une douairière en proie à d'effroyables visions... Les sourdes jouent à saute-mouton, les visages hurlants s'apaisent par la venue d'un animal de compagnie énigmatique, les maisons ont des escaliers qui ne mènent nulle part. Le récit se construit à partir d'un dialogue graphique. Les délires de persécution entrent en résonance avec une perception alternative et aléatoire de la réalité. La force du trait au *bic* bleu fait la noce avec la finesse du porte-mine *critérium*, le papier carbone imprime leur union... Le soleil a coudoyé la lune, une étoile monstrueusement belle est née... Images © *Frémok/La « S » Grand Atelier*.

Publication :
La crâne rouge, 40 pages,
17 X 32 cm, impression couleur,
Jaquette, Knock Out ! FRMK
ISBN 978-2-930204-64-2

www.fremok.org
www.lasgrandatelier.be





ENTRETIEN AVEC DOUBLEBOB SUR LA CRÂNE ROUGE

RÉCIT DE LITTÉRATURE GRAPHIQUE À QUATRE MAINS

— CARMELA CHERGUI & ALEXANDRE BALCAEN —

Comment avez-vous décidé de participer à cette résidence, était-ce l'envie d'en faire un livre ?

DOUBLEBOB : Non, j'ai même mis un moment à comprendre que ça allait déboucher sur un livre. Ce qui m'intéressait c'était l'expérience. Ce qui m'a plu et motivé, c'est que le but ce n'était pas d'apprendre à faire faire de la bande dessinée, mais vraiment de faire quelque chose avec quelqu'un.

Aviez-vous déjà collaboré avec quelqu'un auparavant ?

Pas sur une bande dessinée. J'aime bien dessiner avec des gens pour le plaisir mais je n'avais jamais fait un truc comme ça auparavant.

Qui a souhaité vous faire travailler avec Nicole Claude ?

C'est moi, j'ai de suite vraiment aimé son travail. C'est très beau. Il y avait quelque chose de vraiment différent dans sa façon de voir les choses.

Comment décririez-vous votre processus de travail ?

Je ne sais pas encore trop, on a cherché tout le temps. Au début, on a foncé – de toute façon c'est plutôt ma façon de faire, je ne cherche pas spécialement, et en plus avec elle, à faire quelque chose de construit tout de suite – ; on a surtout travaillé ensemble, cherché à créer ensemble plein d'images pour essayer de voir ce qui en ressortirait comme « champ visuel », comme motifs. Quelque chose s'est construit assez rapidement. Elle travaillait quasiment tout le temps d'après photos et certains motifs revenaient : les visages de face qui, même s'ils sont assez beaux au départ, ou en tout cas heureux, finissent par se torturer, et les maisons. Sinon elle dessine aussi des carrés. Et des fleurs, pour se détendre de temps en temps.

Y a-t-il un rapport entre ce qu'elle raconte lorsqu'elle travaille et ce qu'elle dessine ?

Elle pense à plein de choses vraiment sordides qu'on retrouve dans ses dessins, dans sa façon de transformer les visages hurlant aux dents pointues et aux yeux exorbités.

Que faisiez-vous de ses dessins ?

J'avais peur d'y repasser parce que je les trouvais trop beaux et que je n'avais pas envie d'y retoucher. Et puis, après, j'ai joué le jeu, je savais qu'on le jouait à deux, donc j'ai essayé... J'ai travaillé sur ce qu'elle disait ; elle parlait beaucoup de ses angoisses. Je lui ai expliqué la façon dont on procédait, et elle était d'accord. On a essayé de créer une histoire ensemble mais ça ne venait pas, donc c'est pour ça que je suis parti de ce matériau-là, sans essayer de faire de la psychologie. Moi j'ai imprimé des images en rapport avec ce qu'elle racontait, pour voir ce qui en sortait, et je suis intervenu en fonction des choses dont on a pu parler ensemble (et de mes propres trucs aussi, pour que ça soit personnel, quand même).

Sentez-vous un retour de sa part sur les images que vous produisez ?

Pas énormément, parce qu'elle a une façon de travailler super directe et qu'elle a ses propres constructions. Elle part toujours du fait qu'elle ne sait pas faire quelque chose, et ensuite elle fait un visage, une sorte de bol renversé. Et ça ce sont les cheveux. Ensuite les deux yeux, ce sont deux ronds. Et un triangle fait la bouche. Puis elle fait les dents et, dans les dents, de temps en temps, elle rajoute des trucs sur le côté, des bras. De temps en temps, très bizarrement, elle se sert aussi du dessin que j'ai fait. Elle l'intègre complètement. Souvent ça se passe au moment où je suis parti, et donc je suis surpris, je trouve ça assez chouette. J'avais par exemple dessiné juste des jambes et

deux trois autres trucs, et elle a dessiné son personnage avec les jambes à l'intérieur, c'était super bien. Elle a pensé le personnage d'une manière vraiment étrange, par-dessus, mais qui était vraiment intéressante... On peut difficilement croire que ce n'était pas fait exprès. Ce dessin révélait une réelle intention...

Lui enviez-vous sa spontanéité et sa liberté de création ?

Oui, je me doutais que ça allait m'arriver. Je n'ai pas pris le parti de dessiner comme elle. J'ai essayé, mais plus pour le plaisir d'essayer et de voir si on pouvait réussir... J'avais vraiment envie que nos styles se mélangent, c'était un des buts principaux, plutôt que d'être juste un match ou une opposition. Il y a une autre manière de mélanger je crois.

Comment ordonnez-vous vos travaux ? Est-ce narratif, chronologique ?

Non... On a fait plein de dessins pendant plusieurs jours. Je n'ai pas cherché à y voir une narration ou une suite logique ou quoi que ce soit. Et c'est après que j'ai pris une après-midi pour tout étaler et essayer de regarder ce qui en ressortait. On a des formes qui se sont dessinées entre les choses, et on continue à glisser entre les différents morceaux pour créer quelque chose.

A-t-elle conscience que ces dessins devaient être en rapport les uns avec les autres ?

Je n'en suis pas sûr, mais je ne pense pas. J'ai essayé de lui montrer des BD pour qu'elle voie ce que c'était. Je ne savais pas si elle connaissait, je lui avais déjà posé la question et elle ne me répondait pas. Elle a eu une réaction un peu étrange. Je pense que, ne sachant ni lire ni écrire, elle a écarté ces livres. Elle ne voulait pas que je lui parle de ça. Je lui ai montré nos pages mais elle se fiche de ses anciens

dessins. Ce qui compte pour elle, c'est le moment où elle les fait. Elle apprécie énormément qu'on lui dise que c'est beau ; c'est important, mais pour l'instant, l'aspect narratif de la chose n'est pas l'essentiel... C'est pour ça aussi que je privilégie le côté humain, ce qu'on est en train de faire ensemble, le moment qu'on est en train de passer, parce que je pense que c'est ce qu'elle retiendra, si elle retient quelque chose.

Lui apprenez-vous des techniques, avait-elle déjà fait des monotypes ?

Oui, et elle pourrait m'apprendre pas mal de trucs aussi. Elle a besoin d'être amenée à utiliser des outils, elle prend rarement une initiative – encore que là, je suis content parce qu'à force de lui dire « Qu'est-ce que tu veux ? », elle a pris des drôles d'initiatives, du genre de coller une photo directement sur une case. Je ne cherche pas à lui apprendre quoi que ce soit. Elle déjà fait plein de choses, elle y arrive super bien, donc j'ai juste envie qu'on arrive à créer une communication par le dessin.

Vous prenez des notes de ce qu'elle raconte ?

Oui, au fur et à mesure de la journée je notais tout ce qu'elle disait, ça prenait pas mal de temps d'ailleurs, ça m'interrompait au cours d'un dessin. Le fait de travailler avec quelqu'un qui a besoin d'être stimulé au niveau du dessin, surtout quand on essaye de l'accompagner pour que ça ait une cohérence, ça prend beaucoup de temps et ça en laisse peu pour soi.

Isoliez-vous des phrases dans le flot ?

Non justement, c'était ce que je ne voulais pas faire... Enfin, voilà, je travaille avec elle et je la respecte énormément, j'ai pas du tout envie de mettre sur le tapis des choses qui pourraient être mal interprétées. Parce que ça pourrait facilement être mal interprété...

Un côté racoleur ?

Exactement. Et moi je n'aime pas ça... Il y a des gens qui s'y retrouvent. C'est un genre... Par exemple, un Comics avec tous les trucs les plus provocants qu'on peut trouver, parce que ça fait du bien, ou ce que tu veux. Je ne veux pas en arriver à ceci : « Eh regardez, j'ai trouvé, elle est géniale ; ce qu'elle dit, c'est un truc de dingue... ». Je note tout ce qu'elle dit, donc ça déconstruit réellement le processus. Lorsqu'il y a un petit « question-réponse » qui s'instaure, il se passe parfois des choses étranges : elle pose des questions et, des fois, c'est elle qui y répond. Je ne mets pas non plus de ponctuation pour l'instant, il n'y a pas d'aspect temporel, on se retrouve parfois avec des phrases qui ont une heure, deux heures, ou deux jours d'écart qui sont donc collées, et qui prennent, de ce fait, un nouveau sens. Elle y revient beaucoup sur certains thèmes, comme dans ses dessins, il y a comme une masse qui se crée. Ses histoires sont bizarrement imbriquées, et c'est là qu'on se rend compte que ça ne tient pas debout. Il y a des personnages qui en deviennent d'autres de temps en temps, et des éléments propres à certains personnages qui apparaissent ensuite chez les autres. Par exemple, il y a quelque chose avec les yeux. Les gens dont elle parle n'ont qu'un seul œil. C'est étonnant.

Connaissez-vous son handicap ?

Je ne veux rien savoir, ça changerait tout. J'essaie de rester calme, elle raconte des histoires assez violentes, qui peuvent être intéressantes parce qu'on se sert de ça pour la narration, mais il ne faut pas oublier que ça lui fait peur. Elle est angoissée, donc je ne la pousse jamais dans ce sens-là. Je note ce qu'elle me dit parce que ça sort mais, par contre, je ne cherche pas à la pousser dans ce sens... Je note aussi des petits trucs positifs. Par exemple elle aime bien les moutons, donc je suis plutôt à lui parler de moutons.

ENTRETIEN AVEC DOMINIQUE GOBLET AU SUJET DE SON LIVRE AVEC DOMINIQUE THEATE : L'AMOUR DOMINICAL

ARCHITECTES D'EUX-MÊMES

— ANNABELLE DUPRET —

DOMINIQUE GOBLET : Ce qui m'intéresse, c'est lorsque le dessin devient écriture, et que l'écriture devient dessin. Ce qui m'intéresse, c'est que dans cette expérience, ce travail avec Dominique, c'est un dessin qui se nourrit d'écriture. Guy Marc¹ et moi avons découvert un gros classeur vert qui rassemble les carnets intimes de Dominique, et ça a été un élément de déclenchement complet de cette élaboration en duo.

Le point de départ, je crois, c'est que j'ai été touchée dans le rire, parce qu'il avait des formules que je n'avais entendues nulle part. La manière de les rythmer avec certains mots était atypique. Par exemple le mot « voilà », que j'ai compris comme un « C'est ainsi », dans l'usage qu'il en fait. J'ai aussi été frappée par l'usage qu'il faisait des guillemets et des parenthèses en parlant. C'est un usage tout à fait inhabituel. Une autre chose qui m'a frappée, ce sont les listings, les listings de tenues et de matériel. Donc, même si c'est verbal, c'est une forme d'écriture qui m'a subjuguée.

Est-ce que vous parlez entre vous du travail lui-même ?

Je le vois comme étant dans une forme d'imédiateté. Quand on travaille à deux, il termine toujours ce qu'il fait beaucoup plus vite que moi ; ce qu'il faut gérer dans cette activité et élaboration : il faut que je rentabilise ses avances, ce qui n'est pas évident puisque je dois en même temps garder ma concentration.

Comment se présente le livre ?

Pour te résumer la manière dont j'ai conçu ce livre, j'ai d'abord découvert ce bloc énorme, et j'ai vu que c'était un journal intime, très complet, daté, où il raconte « la vérité et toute la vérité », comme il

¹ — Guy-Marc Hinant : auteur, éditeur et cinéaste, il dirige le label indépendant *Subrosa* dont il est le créateur. Guy-Marc est le compagnon de Dominique Goblet.

se plaît à le dire (d'ailleurs, dans le premier chapitre du livre, où il y a ses textes, il y a des annotations sur la vérité). Ce n'est pas un monde inventé. Tel que je le comprends, son sentiment, c'est que si on travaille l'écriture avec de l'imagination, pour lui, c'est une sorte de temps perdu, ça ne sert à rien. Il écrit : « ... pour composer mon bouquin intitulé *Réel Souvenir* – et il complète en petit « Sans en ajouter. » Et puis le titre change un peu plus tard pour devenir un autre titre, ce qui est très beau.

Donc, j'ai décidé de travailler par saison, c'est-à-dire en quatre parties constituées d'extraits de son carnet intime, qui décrivent sa réalité. Entre celles-ci s'intègre la fiction de Hulk Hogan avec sa femme. Avec les saisons, on revient à la réalité, à la « super réalité », ce qui a en fait amené Dominique à avoir cet accident, mais ce qui a aussi fait, il ne faut pas l'oublier, que nous avons travaillé ensemble. Son accident est expliqué petit à petit, à travers ses textes intimes, d'une façon souvent très déroutante, parce qu'il arrive à l'accident par des circonvolutions complètement dingues, désuètes et légères, pour arriver à raconter l'événement le plus radical et le plus violent de sa vie.

Entre ses propres propos issus du carnet intime, il y a l'amour et les combats, qui sont ses projections fantasmatiques. Car tout ce récit est encore la prolongation de son être et de sa réalité. L'amour lui évoque souvent qu'il aimerait trouver une femme à Vielsalm. Son grand rêve, c'est de se marier. Donc, dans tous ces combats, il y a des évocations de lui et de sa vie... Par exemple, on y voit le combat entre Hulk Hogan et le Centaure, et il a fait de l'équitation pendant des années (hypothérapie), mais qu'il n'a plus pu faire parce que son équilibre est devenu plus instable. Norvic est son cheval. Il lui accorde une place très importante quand il en parle. Donc, il va combattre le Centaure et Hulk Hogan va combattre les Hell's Angels de l'espace... Il y a là un lien direct avec son accident de moto que nous avons établi.

Comment est venue l'idée d'intégrer les Hell's Angels dans le récit ?

La première fois que j'ai pensé aux Hell's Angels, c'est parce qu'on en a vus à Vielsalm, et que je rigolais avec Thierry². J'en ai parlé à Dominique, et je me suis rendue compte qu'il fallait que ça se termine avec un combat avec les Hell's Angels !

Quel est le regard qu'il a sur ce travail commun ?

Il a un regard énorme mais, pour lui, c'est fort mêlé à un désir de travail et de réussite.

Quel est ton propre regard sur ce travail commun ?

Ce qui m'intéresse c'est cet entrelacement de la réalité et de l'irréalité. Ce que notre imaginaire projette est en fait le résultat de nos propres désirs, liés à notre réalité. Si tu veux, au départ, comme je voyais qu'il se mettait beaucoup en scène, je lui ai proposé qu'on fasse un récit autour de lui. Mais il y était tout à fait contraire, il ne voulait pas du tout cela ! Ensuite, je lui ai demandé pourquoi ne pas faire quelque chose autour de Hulk Hogan, puisqu'il était très présent dans ses dessins. Et c'est là que j'ai compris que Hulk Hogan n'était pas simplement une figure pour lui, ce n'est pas simplement une icône. Hulk Hogan, le fameux catcheur, est tout à la fois faux et vrai, parce que la figure du super héros de Hulk Hogan est aussi la transposition de son beau-père. À la sortie de son coma, sa mère était présente, ainsi que son beau-père, mais pas son propre père. Et donc, il y a quelque chose, à ce moment-là, qui s'est cristallisé sur ce beau-père, et ce beau-père est devenu une sorte de dieu ! Et pourquoi il fait le lien entre son beau-père et Hulk Hogan ? Parce que son beau-père qui est camionneur portait la moustache à la façon de Hulk Hogan, et qu'il avait un physique un peu similaire.

² — Thierry Van Hasselt

Et c'est lui qui a fait ce parallélisme entre son beau-père et Hulk Hogan : personne ne le lui a suggéré ?

Absolument personne. Et cela revient très régulièrement dans ses textes : « Il porte la même moustache qu'Hulk Hogan, et ses pectoraux qu'il sait aussi faire bouger... ». Et donc, il décrit la musculature de Hulk Hogan et de son beau-père. Quand il cite l'un, il cite l'autre, et vice versa. Donc, évidemment, c'était un excellent point de départ, et particulièrement pour moi car dans mon medium, j'ai toujours été intéressée par le fait que la bande dessinée permettait de travailler deux niveaux de lecture en même temps. À savoir que le texte peut raconter une chose et l'image, une autre ; que le texte devient dessin car il est intégré au dessin ; mais que le dessin est une forme d'écriture également. Ou, autrement dit, le medium bande dessinée permet de raconter des choses fausses qui sont prétendument vraies. Si par exemple tu décides que ton personnage vole, il vole. Ce n'est pas comme dans un film où tu dois mettre tous des dispositifs de trucages et de mise en scène, d'appareillage avec des câbles qu'on essaye de rendre invisibles pour que ce soit possible. Dans une bande dessinée, si tu veux que ton personnage vole, tu le fais.

Je me suis demandé s'il n'y a pas une question de littéralité qui entre en jeu dans la relation avec une personne handicapée, et qui est à dépasser, pour l'un comme pour l'autre. La bande dessinée ne dépasse-t-elle pas le littéral, quand on l'écrit ou quand on la dessine ? N'est-ce pas la question que Dominique Théate se pose quand il raconte une histoire ?

Oui, c'est tout à fait la question qu'il s'est posée. Quand il a commencé son carnet intime, il s'est posé la question de « surtout ne rien inventer ». Pour lui, ça avait une importance énorme. Et le résultat des courses, c'est qu'il faut s'accrocher

pour lire son journal intime, dans l'ensemble. Je me suis beaucoup posée la question de savoir s'il fallait publier ce carnet intime dans son ensemble, et moi je ne crois pas. Je crois que ce carnet est tellement basé sur sa volonté de dire vrai qu'il ne raconte finalement plus que le déroulement de ses journées. On en arrive à une sorte de logorrhée extrêmement répétitive (ce qui est une particularité de la maladie de Dominique, aussi). Et c'est un questionnement dont je dois tenir compte. Mais je ne peux pas non plus me permettre de le présenter tel quel, sans le repasser par une « moulinette ». Par ailleurs, cette répétition a quelque chose d'assez fascinant aussi puisqu'il décrit ses activités au quotidien, mais il décrit aussi les activités qui l'intéressent dans ce qui va venir. Par exemple, une des activités à laquelle il tient particulièrement, c'est l'équitation, l'hypothérapie. Et quand tu lis son journal intime, au jour de vendredi, il explique que lundi, dès son retour au centre de jour, il ira au manège, qui se trouve à tel endroit, et là il pourra monter Norvic, son cheval, et il le montera avec un harnais mais pas de scelle. Et cette histoire se répète le vendredi, le samedi parfois, le dimanche, le lundi et le mardi. Mais en prenant ce chemin, il se lance dans des énumérations, par exemple au niveau de sa tenue, qui va être déclinée de toutes sortes de manière. Puis il fait des digressions en parlant de cowboys aux Etats-Unis. Un autre détail aussi, mais auquel il accorde une réelle importance, c'est qu'il n'a pas de bottes conventionnelles, mais de simple bottes en caoutchouc, et que lui voudrait porter les bottes de jockey. Mais c'est important de garder ces variations, ce motif aussi banal et régulier de son quotidien suscite de temps en temps des surprises. Il a une maladie dégénérative, mais pour moi, inversement à cela, son activité dans le livre s'est amplifiée progressivement. Dans les dernières résidences que l'on a faites, on sent qu'il s'est investi d'une manière extraordinaire. On sent que les dernières parties constituent une réelle envolée. Depuis l'arrivée à la planète honorifique, il y a eu dans le livre une envolée lyrique extraordinaire.

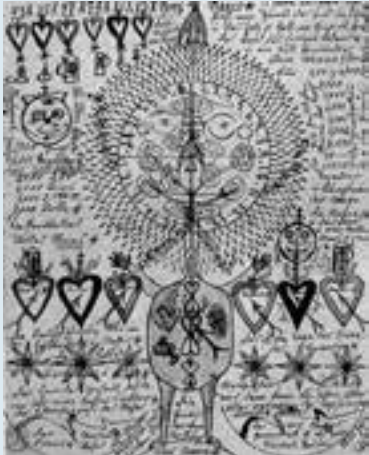
Comment te situes-tu, en tant que créatrice dans ce travail, te mets-tu en retrait ?

Dans le travail lui-même, je n'ai pas du tout l'impression d'être en retrait. L'inégalité, elle n'est pas dans les dessins. On est vraiment à 50/50.

Comment envisages-tu la fin du livre ?

Etrangement, j'ai toujours pensé que je n'étais pas faite pour les collaborations et, ces derniers temps, je ne fais que ça. J'ai eu cette collaboration avec Nikita, ma fille, qui a duré 10 ans, de doubles portraits. Elle venait chez moi une semaine sur deux, et je lui ai proposé qu'on fasse le portrait l'une de l'autre, et qu'on fasse cela sur 10 ans, une fois par semaine. Comme ça, on aurait la perception du glissement du temps. Ça a tenu parce qu'on en avait envie (sinon, ça n'aurait pas été possible avec une enfant). Et ça a marché. L'aboutissement final d'un projet est très important, car c'est pour cela que tu t'es acharné ! Je vois donc très bien l'importance que cela finisse. Je ne le vois pas du tout comme une frustration, mais plutôt comme une joie du manque qu'il y aura aussi après, une joie d'avoir rencontré cet être exceptionnel. La question du retrait est aussi bonne car, effectivement, je crois que ce qui m'intéresse, c'est que j'ouvre des portes, pour y aller avec Dominique Théate. Et pour être pleinement dans cette collaboration, je dois aussi être complètement à l'écoute de ce qu'il fait.

L'Amour Dominical paraîtra aux éditions FRMK/ collection Knock Out ! en 2015.



Johann Knupfer, Lamm Gottes, collection Prinzhorn, © Prinzhorn

PETITES CONSIDÉRATIONS SUR L'ART OUTSIDER ET L'ART DIFFÉRENCIÉ

ET PUIS SUR UN ART NOUVEAU, HORS CATÉGORIES, HORS NORMES – ÉNORME¹

— FRANÇOIS LIÉNARD —

« *Tous les handicapés sont des artistes* », « *c'est un univers de créativité spontanée* », « *voyez la force et le merveilleux de ces expressions authentiques* », « *on aimerait être comme eux, tellement purs* », « *innocents et purs comme des enfants* »...

Ces quelques bribes ont été extraites de divers catalogues contemporains qui traitent du sujet qui nous intéresse, ce qui montrerait une fois de plus que le chemin est encore long jusqu'à la compréhension de choses somme toute assez simples. L'art des handicapés mentaux, celui que l'on appelle parfois *différencié*, pose problèmes aux puristes de l'art *Brut* – appelez-le aussi outsider, hors les normes, singulier ou encore en marge, ou comme vous voudrez –, l'art différencié au contraire du Brut n'étant pas une création « spontanée » mais générée en ateliers avec l'aide d'animateurs-professeurs-artistes. La différence entre l'un et l'autre étant donc avant tout une question d'apprentissage, ce qui n'empêche pas les artistes différenciés d'avoir souvent une approche non orthodoxe des techniques et matériaux avec des points de vues inédits sur de neufs paysages plastiques. Dans un atelier comme La « S » à Vielsalm, les personnes handicapées mentales viennent travailler chaque jour sous le regard actif des animateurs-artistes qui leur apprennent des techniques, leur dégagent des perspectives et les ouvrent aux vastes domaines de la culture, populaire ou moins aisée d'accès – *high* ou *low* comme on disait dans les sixties. Car pourquoi



Johann KNUPFER, Monstrance Figure, 1903-10, collection Prinzhorn, © Prinzhorn

1 – Ce texte serait la suite de *L'idée de récupération dans l'art et dans l'art différencié en particulier: Une introduction aux collections du Madmusée* (Liège), une conférence donnée au Centre culturel de Bertrix le 21 février 2009 (publiée aux éditions du Pirate différencié en 2009).

IMAGESGOBLET

Dominique Goblet, Dominique Théate
L'amour dominical, 2007–2013

→ Extraits d'un récit graphique écrit et dessiné en binôme, fruit de résidences programmées entre 2007 et 2013 à La « S » Grand Atelier dont la première partie a été publiée dans l'ouvrage collectif *Match de Catch à Vielsalm* (FRMK, 2009) et dont le récit complet est à paraître aux éditions FRMK (Knock Out ! FRMK) en 2015.

L'Amour Dominical est un récit loufoque – n'ayons pas peur des mots – tout droit sorti des imaginaires croisés des deux Dominique « dont les patronymes ont été amputés d'une lettre ». Cette histoire nous narre les aventures fictives – quel dommage – de Hulk Hogan le célèbre catcheur sur-bodybuildé et peroxydé jusqu'à la moustache. Après un match victorieux contre la femme à barbe bleue, Hulk Hogan, bon prince, emmène cette dernière se faire reconstruire la dentition chez l'orthodontiste. Dans la salle d'attente, Hulk Hogan réalise que son adversaire est dotée d'un charme certain. Il tombe amoureux de la catcheuse. Mais voici que durant les soins, l'orthodontiste profite de la situation pour baiser les lèvres de la belle. Furieux, Hulk Hogan traîne le malotru sur le ring et lui règle son compte à la loyale. Réfugiée dans le château de *Hogancity*, la future épouse, conquise (elle a suivi le match sur *Skychanel*), peut alors accueillir le héros comme il se doit. De bien beaux jours s'annoncent.
Images © Frémok/La « S » Grand Atelier.

www.fremok.org
www.lasgrandatelier.be

IMAGESGOBLET

IMAGESGOBLET

IMAGESGOBLET

IMAGESGOBLET

IMAGESGOBLET

IMAGESGOBLET

IMAGESGOBLET

IMAGESGOBLET

IMAGESGOBLET

IMAGESGOBLET

IMAGESGOBLET

IMAGESGOBLET

IMAGESGOBLET

IMAGESGOBLET

IMAGESGOBLET



Kunst & Zwalm, 2011

→ Rita Arimont, Luc Bienfait, Tony Coopman, Emmanuel Cordonnier, Laura Delvaux, Annemie Depapepe, Barbara Massart, Lindsay Mervylde, Florence Monfort, Jean-Jacques Oost, Nicole Ransbeeck, Marcel Schmitz, Mieke Vanhessche

Plusieurs résidences à La « S » Grand Atelier et à Zwalm (Gand, Belgique) ont été réalisées avec des artistes issus des ateliers *De Zandberg*, Feniks vzm (Harelbeke, B) et de La « S » Grand Atelier (Vielsalm, B) ainsi que leurs accompagnateurs et référents artistiques en préparation pour la biennale d'art contemporain *Kunst & Zwalm*.

Durant l'été 2011, à l'occasion de la huitième édition de l'évènement, ce collectif mixte a rejoint des artistes contemporains belges et européens pour réaliser des installations in situ. Invités à entrer en dialogue avec le paysage local, ils se sont installés dans le jardin du château du Comte d'Urseel à Zwalm dont ils ont bousculé la perspective avec une installation de sculptures en bois et textile.

Photos © Nicolas Bomal / La « S » Grand Atelier.

www.groepubuntu.org
www.lasgrandatelier.be









laisser un handicapé mental dans le vide du non-savoir – cette idée serait romantique et naïve si elle n’était d’un racisme dépassé ? Le ferions-nous avec un non handicapé ? Et quel est ce fantasme d’une création *ex-nihilo* géniale ? D’où vient-il, de quel présumé naturel ? Il ne s’agit pas ici d’art-thérapie, le handicapé mental n’est pas malade, juste déficient, et n’a aucunement besoin d’être soigné. Mais il ne s’agit pas non plus de singer d’orthodoxes Beaux-Arts, d’imiter, de recopier, plutôt de s’exprimer plastiquement avec des outils adaptés. Et si le travail est créatif, alors seulement on peut le présenter, et dans des cadres et sur des socles adaptés au propos si besoin en est – et pas forcément comme on le voit encore trop souvent accroché en une pénible brocante visuelle sur des murs mal repeints lors de démonstrations purement caritatives. Toutes ces idées reçues ont l’air, tant bien que mal, d’être aujourd’hui digérées mais qu’en était-il dans les années 1970 lorsqu’un Luc Boulangé posa un regard différent – différencié – sur les handicapés et au-delà, sur leurs expressions artistiques. Il faut toujours se remettre dans le contexte d’une époque pour la comprendre et ainsi comprendre la vision d’un Prinzhorn qui collecta et réfléchit en cette sombre fin de XIX^{ème} siècle la production « artistique » de certains de ses patients aliénés. Toutes ces « œuvres » aux matériaux pauvres et canons absents, totalement en marge des créations de ces temps-là. À l’époque de Prinzhorn, le colonialisme culturel européocentriste agissait encore sur les expressions non-européennes et non-académiques en les maintenant dans les marges de l’Histoire de l’Art pour ne pas dire dans ses oubliettes. Depuis, il y a eu Gauguin, Breton, Klee, Ernst, Marc, c’en est devenu un poncif. Et puis Dubuffet bien sûr. Les « vraies » œuvres de l’art Brut selon Dubuffet, son théoricien, devaient échapper à tout conditionnement culturel – le terme même d’« art Brut » étant protégé et désignant uniquement des œuvres de la Collection, découvertes et authentifiées par lui. Il tenait à ce qu’aucune œuvre de sa Collection ne sorte de Lausanne et ne soit confrontée aux créations « normales » craignant que les premières ne soient ainsi dévaluées. L’artiste Brut était à protéger de la société de communication permissive et néfaste, le bon sauvage rousseauiste du monde en marche, comme on le fait encore avec certaines tribus perdues au fond de l’Amazonie et de l’Histoire. Profitant de méprises de spécialistes distraits, certains artistes dits « normaux » jouent aujourd’hui le jeu de l’art outsider en connaissant parfaitement ses codes, on joue au fou, au handicapé, au marginal, les marges prenant aujourd’hui une place de plus importante dans les cahiers. L’art outsider est accepté pour de bonnes et de mauvaises raisons, il peut enfin avoir sa place au Musée, dans les galeries – parfois en les pires cabinets de curiosités –, et bien sûr l’on peut en faire commerce – la 1^{ère} *Outsider Art Fair* a lieu à New York en



Arnulf Rainer et Johann Fischer, Sans titre, 1994. Crayon noir et crayons de couleur sur papier. 61,8 x 92 cm. Collection Künstler aus Gugging. © GK Gugging.



Müller, Heinrich Anton, sans titre, entre 1917 et 1922, peinture et craie sur papier teinté, 77 x 47 cm. © Fondation Aloïse / Collection de l’Art Brut, Lausanne.



Wölfli, Adolf, Les onze fleurs, 1922, crayon de couleur et mine de plomb sur papier, 65,5 x 50 cm. © Fondation Aloïse / Collection de l'Art Brut, Lausanne.



Aloïse, Napoléon III à Cherbourg, entre 1952 et 1954, crayon de couleur et suc de géranium sur feuilles de papier cousues ensemble, 164 x 117 cm. © Fondation Aloïse / Collection de l'Art Brut, Lausanne.

1993 –, le Marché se moquant éperdument de l'Histoire, des catégories, de l'éthique, de la poésie ou des révélations. Car l'art Brut a aussi ses canons, et s'il n'a pas de « style » facilement étiquetable et *cataloguable* comme le Fauvisme, le Surréalisme ou l'Expressionnisme abstrait – ou l'art relationnel ou infra-mince aujourd'hui –, s'en dégagent des expressions communes. Au hasard d'un catalogue : Augustin Lesage et Joseph Crépin, Johann Garber et Edmund Monsiel ou Martin Ramirez et Jules Doudin, Aloïse Corbaz et Martha Grunenwaldt. L'art Brut serait selon certains puristes – il est des puristes de l'art Brut comme de vases Ming – supérieur à l'art académique, mais qu'est-ce que l'art académique aujourd'hui ? Lorsque Picasso peint ses *Demoiselles* en 1907 il est un révolutionnaire de la chose picturale, la toile deviendra en quelques décennies un classique de l'art moderne, et même si ces *Demoiselles* n'ont toujours pas été comprises par le grand public, elles sont entrées dans les mœurs et le Cubisme est devenu comme tous les *ismes* un artisanat ou un art décoratif au même titre que la vannerie ou l'impression sur soie. Et pourquoi Adolf Wölfli, le grand « classique » de l'art Brut serait-il supérieur à Pablo Picasso ? Et quoi de plus « académique » aujourd'hui qu'une performance singeant celles des années '60 ? Quoi de plus décoratif en 2011 que le cadavre exquis, le cut-up, le collage, le happening ou le multiple. Et si l'on joue au jeu des ressemblances dans l'art moderne et contemporain, allons-y : les *Merzbau* de Kurt Schwitters, à quoi ressemblent-ils ? Aux *Lambris* de Clément ou à l'appartement néo-plasticiste de Mondrian ? Et la *Maison aux Miroirs* de Clarence Schmidt construite un demi-siècle plus tard dès alors ? Et Louise Nevelson imite-t-elle Emile Ratier ? Et les personnages de profil de Dubuffet parodient-ils ceux d'Heinrich Anton Müller ? Et Carlo Zinelli dans tout ça ? Et Panamarenko vole-t-il les plans de Gustave Mesmer ou l'inverse ? Et Jean Tinguely ceux d'Heinrich Anton Müller, encore lui ?... Il y a encore dans l'art Brut ou outsider cette vieille idée cramoisie qui dirait que réfléchir est nocif pour l'artiste, que cela pervertit la pureté de l'œuvre. Dubuffet privilégiait déjà l'inculte sur l'intellectuel et nous ne voyons pourquoi – Cézanne est un penseur de l'image au même titre que Wölfli, chacun ayant une éducation et un environnement social et culturel propres. Une image est tout d'abord chose physique à composer et Cézanne et Wölfli le font comme construire une maison avec ce critère premier : il faut que cela tienne debout. Que cette belle machine fonctionne plastiquement. Revenons à Vielsalm, à La « S » Grand Atelier, où l'on se préoccupe du fonctionnement de la belle machine, où l'on ne s'occupe plus guère de catégories, où des artistes viennent régulièrement en résidences travailler avec d'autres artistes, handicapés ceux-là, si l'on devait à nouveau les catégoriser. Dans la mixité entre in et outsiders, l'on

se souvient des manifestations d'Harald Szeemann – dont la *documenta 5* en 1972 –, des dessins à quatre mains d'Arnulf Rainer et Johan Hauser, des expositions aujourd'hui en Belgique du Musée du Dr. Guislain à Gand ou d'Art et Marges à Bruxelles. Art outsider, insider, en marge, hors normes, différencié, contemporain ? Disons des pratiques mixtes, binômes, de contagions mutuelles et réciproques. Mais ça ne fera pas avancer mieux la belle machine, c'est encore étiqueter, ghettoïser et mettre en boîte comme au fond d'une cellule, ça risque de nous ramener à la triste époque de Prinzhorn, de l'eau vive a depuis lors coulé sous les ponts des arts. Ce qui est neuf à Vielsalm c'est qu'ils travaillent ENSEMBLE lors de résidences, ces contemporains, handicapés ou pas, qu'importe. Qu'Adolpho Avril et Olivier Deprez, Dominique Goblet et Dominique Théate, Ursula Ferrara et Manuela Sagona engendrent de leurs mains des œuvres inédites. Plus d'élèves ni de professeurs, des artistes à part entière, indépendants, qui pratiquent chacun de leur côté depuis longtemps, chacun à sa façon, et qui ont tous la même foi en l'art. Qui se rencontrent enfin, pour créer un art en tant que tel, naturellement, et de toute évidence. Un art nouveau, hors catégories, hors normes, énorme.

Lectures :

Michel Thévoz, *L'Art Brut*, Genève, Skira, 1981.

Luc Boulangé et Jean-Luc Lambert, *Les autres. Expressions artistiques chez les handicapés mentaux*, Liège, Mardaga, 1981.

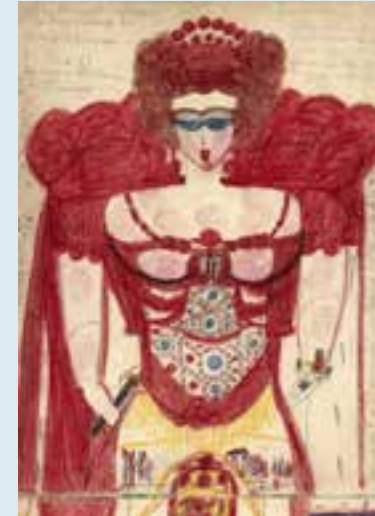
Lucienne Perry, *L'Art Brut*, Paris, Flammarion, Tout l'art, 1997.

Connexions particulières. De l'Art Brut à l'Art Différencié, Liège, Mamac, 6 mai-20 juin 1999.

John Maizels, *L'Art Brut, l'art outsider et au-delà*, Paris, Phaidon, 2003.

Arnulf Rainer et sa collection d'Art Brut, Paris, La Maison rouge, 23 juin-9 octobre 2005.

Match de catch à Vielsalm, Bruxelles-Vielsalm, Frémok/CEC La Hesse, coll. Amphigouri, 2007.



Aloïse, Montreuse de tableau dans la bannière de Montreux (page de cahier, détail), 1941, crayon de couleur et mine de plomb sur papier, 66 x 25 cm. © Fondation Aloïse / Collection de l'Art Brut, Lausanne.



Arnulf Rainer et Franz Kernbeis, Sans titre, 1995. Crayon noir et crayons de couleur sur papier. 90,1 x 68,2 cm. Collection Künstler aus Gugging. © GK Gugging.

LA QUESTION DE LA VALORISATION DE LA PERSONNE HANDICAPEE MENTALE DANS LES ATELIERS CRÉATIFS

— ANNE-FRANÇOISE ROUCHE —

Travailler avec la personne handicapée devrait toujours être basé sur un choix personnel, un engagement, cela ne devrait jamais être anodin.

Avant d'en dire plus sur cette conviction, j'aborderais deux questions : « Quelle place donner à la personne handicapée dans mon environnement et, plus largement, dans la société ? » et « Quels rapports j'entretiens avec elle ? »

La rencontre est un élément fondamental des rapports entre humains, elle conditionne la façon dont nous entretenons la relation à autrui. Que se passe-t-il alors ? L'autre est identifié comme semblable, et réciproquement. C'est une forme de reconnaissance, d'attrance vers l'autre qui nous renvoie à notre propre identité. Or, face à une personne handicapée, nous ne pouvons pas nous reconnaître à travers elle car les différences sont profondes. L'attrance mimétique ne peut se produire immédiatement, ce qui fait obstacle à la rencontre et dès lors à la relation.

Je n'ai pour ma part que très peu ressenti cet obstacle car, dès le départ, l'expression artistique était le point d'accroche, le champ possible de la reconnaissance entre deux êtres humains. J'ai vu dans ces personnes des compétences particulières, une liberté d'expression que je n'avais pas... Cela a suscité chez moi une forme d'admiration.

Se pose ensuite, et en conséquence, la question du projet artistique. Au-delà d'une réflexion sur sa propre rencontre avec la personne handicapée et sur un choix délibéré d'entrer en relation avec elle, il faut se poser les questions éthiques du travail que l'on va effectuer en sa compagnie.

L'atelier artistique peut répondre à un besoin primordial pour la construction de la personnalité – le besoin de s'exprimer et donc de communiquer. Ce besoin d'expression et, dès lors, de reconnaissance via la création artistique, est encore plus vital chez les personnes handicapées, puisque leurs déficiences mentales les privent d'autres modes d'expression et de valorisation tels que le discours, le raisonnement, l'écriture, le travail...

La personne handicapée comme tout être humain doit pouvoir jouir de ses droits fondamentaux : être valorisée dans ses compétences, être reconnue aux yeux des autres. Or sa différence, en faisant obstacle à la rencontre, l'empêche d'y avoir accès.

La création artistique est un lieu de jonction qui suscite un attachement à la personne et permet d'entretenir des relations avec elle.

Il n'est en aucun cas question ici d'une activité occupationnelle. La personne handicapée n'a que trop souvent dû subir des activités de ce type qui, outre le renforcement de la notion de « non-temporalité » inhérente à la vie institutionnelle, font l'impasse sur quelques nécessités essentielles de toute existence à savoir l'apprentissage, l'aboutissement d'une activité, l'évaluation, les rencontres, des projets, des envies...mais aussi des échecs et des déceptions. C'est par toutes ces étapes qu'une personne évolue dans son parcours de vie et peut, à un moment, accéder à une reconnaissance de ses pairs.

L'art n'est finalement qu'une pratique sociale comme les autres.

En suivant l'axe d'observation de la rencontre, l'art peut être un réel déclencheur de connexion entre une personne normale et une personne handicapée car, à l'instar du handicap mental, l'art est un concept et n'a pas de réalité physique ; chacun peut donc y trouver des représentations basées sur des émotions esthétiques. Voilà un point d'entrée pour une assimilation d'identités...

Par ailleurs, depuis plus de deux siècles, l'art a fortement évolué. L'artiste n'est plus considéré comme un artisan ; il utilise ses impressions sensorielles pour créer un produit esthétique et pose un regard personnel sur la société. L'habileté manuelle n'étant plus une nécessité, la personne han-

dicapée peut avoir accès à l'art, si on lui en donne les moyens. Enfin, les qualités de persévérance, d'imagination et de sensibilité, observées généralement chez un artiste « ordinaire », font partie des compétences très souvent repérées chez les artistes handicapés mentaux. Autant d'arguments en faveur de la pratique artistique comme vecteur de reconnaissance et d'acceptation de la personne handicapée dans la société.

Reconnaissance et acceptation ne signifient pas « normalisation ». En effet, une des difficultés majeures du travail avec ces personnes réside dans le fait, souvent observé, de vouloir rapprocher la personne handicapée des critères établis de la normalité. Tenter d'intégrer ou d'autonomiser les handicapés mentaux en niant les obstacles de la rencontre, c'est-à-dire leurs différences, ne peut pas répondre à leurs droits fondamentaux. Au contraire, cela provoquera de leur part des efforts pour nous imiter, avec pour conséquence de les replacer face à leurs déficiences – et donc face à un sentiment d'infériorité.

La personne handicapée est autre, et son altérité s'exprime aussi au travers de sa création. À travers l'art, notre reconnaissance passe par des émotions esthétiques, par un plaisir des yeux, des oreilles ou de tous les sens, par des sensations liées à un produit différent de ce que l'on pourrait faire soi-même. La création artistique, en ce qu'elle a de personnel, d'inédit et d'original, ne nous renvoie pas à ce processus de régularisation normative. Et pour peu que l'on visite l'une ou l'autre exposition d'art actuel, on comprendra alors facilement que l'art est un lieu qui permet à chacun de laisser apparaître son étrangeté. Et donc, pour la personne déficiente mentale, il constitue un moyen de pouvoir accepter ses propres différences. Par ailleurs, de par sa nature, l'art est une déclaration d'existence, une affirmation identitaire ; autant dire une réponse efficace à l'un des droits fondamentaux évoqués précédemment.

Échafauder un projet artistique implique une responsabilité.

On voit beaucoup d'ateliers au sein des institutions pour personnes handicapées mais, par contre, il est triste de voir que certaines d'entre elles ne bénéficient pas de tous les moyens nécessaires pour mettre en œuvre ces pratiques dans de bonnes conditions. N'oublions jamais qu'un élève a le droit de choisir son académie, son école ou l'atelier qu'il veut fréquenter ; à l'inverse, et trop souvent, une personne déficiente mentalement subit l'atelier qu'elle fréquente. La notion de choix, dans ces situations-là, n'existe pas.

Le rôle d'un animateur est de pallier les difficultés de discernement des personnes déficientes mentalement. Il doit favoriser leur expression personnelle et être attentif aux moyens et aux outils qu'il leur propose avec une exigence de qualité constante : qualité de l'encadrement humain, qualité des outils, qualité des démarches de diffusion et de reconnaissance. De fait, pour qu'il y ait reconnaissance de la personne handicapée, il faut qu'il y ait tout d'abord reconnaissance de sa production comme étant de l'art !

Bruno Péquignot¹, selon son point de vue de sociologue, explique que « soit les œuvres réalisées par des handicapés relèvent des mêmes caractéristiques que les œuvres réalisées par des non-handicapés, et alors le fait que l'artiste soit ou non handicapé est secondaire, voire indifférent ; soit on cherche à valoriser ces œuvres parce qu'elles sont faites par des handicapés et, alors, il n'y aura pas de reconnaissance de ces œuvres comme art. »

Question : est-ce qu'on peut dire que La « S »

cherche à frayer une troisième voie, entre ces deux-là – celle de ce « troisième langage » ?

Et Michel Thévoz² ajoute qu'il « ne serait pire bêtise, et plus outrageante, que d'envisager les productions artistiques des handicapés ou des malades mentaux dans la perspective de la sollicitude humaine ou de la démonstration thérapeutique. »

L'« animateur-artiste » est primordial dans cette démarche : il accompagne, utilise ses compétences techniques et ses qualités relationnelles pour favoriser une émancipation et contribuer à restaurer une identité chez la personne déficiente. L'animateur se situe dans une dynamique d'accompagnement et non pas de prise en charge – il ne fait pas « à la place de... ». Sa fonction est de favoriser l'émergence d'une création artistique de qualité dans le respect des compétences et des aspirations de la personne déficiente. En cela, une solide formation artistique et une pratique de création continue sont indispensables au suivi du parcours artistique des participants à l'atelier.

D'autre part, de par son éloignement des sphères habituelles de la pratique pédagogique, un artiste ne ressent pas le besoin de soigner ni de prendre en charge la personne déficiente : il amène sa propre vision du monde, en dehors de toute préoccupation thérapeutique. Il permet donc une approche différente des personnes qu'il décide d'accompagner. Si le handicap est perçu comme un état particulier, et les compétences artistiques comme un autre, la personne se construit – crée son identité – à partir de ces deux réalités particulières. Enfin, l'artiste animateur, de par la nature de sa formation, amène très souvent une ouverture sur le monde extérieur ; il permet d'introduire de nouveaux liens sociaux et favorise une réelle par-

ticipation sociale des personnes handicapées par les expositions, les projets de création collective, les rencontres artistiques. Il favorise l'ouverture aux autres. Cette situation est finement observée par André Stas³ : « Le feeling de l'animateur et sa grande faculté d'adaptabilité aux diverses personnalités et aux différents caractères seront pour beaucoup dans la qualité des productions qui verront le jour dans son atelier. C'est là son rôle, qu'il ne s'agit pas d'occulter. À lui de découvrir par lui-même le style de cataclysme qui donnera les meilleurs fruits : passionnante gageure. »

Une seconde exigence liée au projet artistique est une volonté critique et sélective dans le choix des œuvres qui sortent de l'atelier. En effet, il faut différencier l'accueil quotidien en atelier de la diffusion des œuvres. À La « S » Grand Atelier, nous accueillons une bonne quarantaine de personnes dans nos ateliers. Il n'y a pas de sélection draconienne dans la participation aux ateliers, car nous dépendons du fonctionnement d'un centre de jour. Notre mission institutionnelle est de permettre à chaque personne qui le désire de trouver un endroit de création et d'expression avec les outils les plus adaptés à l'épanouissement de chacun. Notre travail part donc de la *demande* de la personne : c'est elle qui décide ou non de venir dans nos ateliers et à quelle fréquence. Cet aspect est essentiel. En fonction du degré d'investissement de la personne, de ses envies et de ses compétences, nous proposons à l'équipe éducative du centre de jour de renforcer la fréquentation des personnes chez qui nous sentons un réel potentiel artistique. Par contre, en ce qui concerne la ou les œuvres qui sortent de l'atelier, nous opérons une sélection des œuvres, liée à leur plastique, leur pertinence etc. Les personnes qui fréquentent nos ateliers sont

sensibilisées à ce processus de sélection et, bien que cela soit parfois difficile, l'acceptent. Nous leur expliquons que c'est une forme de respect que de ne pas induire des situations qui les replaceraient dans leur seule condition d'handicapés.

Un phénomène est apparu suite aux premières présentations d'œuvres créées par des personnes handicapées mentales. Il consiste à cloisonner, ranger, classer... C'est souvent le dada des historiens de l'art et autres conservateurs de musée. Utiliser et créer des catégories. Les créations issues des ateliers se sont donc régulièrement retrouvées dans les circuits dérivés de l'art brut, dans des collections particulières basées sur les caractéristiques anthropologiques de leurs auteurs ; bref, dans des circuits protégés, étudiés, etc. On passe alors de l'exposition de charité à une démarche quasiment ethnologique. Cela dit, on ne peut renier cette filiation avec les courants des arts « outsider ». L'intégration de nos artistes dans ces réseaux a été un vecteur de reconnaissance auprès d'un public averti, elle a permis une communication autour de leur travail et, surtout, elle a fait évoluer nos pratiques ! Il faut néanmoins rester vigilant afin de ne pas cautionner une approche purement ethnographique de ces artistes.

Dans la foulée de son évolution, au cours des années, La « S » Grand Atelier a entrepris des actions de « contamination » entre ses artistes et des artistes contemporains dans diverses disciplines, que ce soit en peinture, en musique, en sculpture, en vidéo, en gravure ou encore en bande dessinée. Des plasticiens, des musiciens de tous horizons sont encore invités aujourd'hui à venir découvrir les créations des artistes de La « S » et, si la rencontre se fait, à réaliser en leur compagnie des projets de « co-création ». L'art découvert à Vielsalm provoque généralement un choc chez ces artistes : une déflagration faite d'intensité, de liberté, d'ignorance des enjeux de la contextualité, une indifférence aux codes esthétiques en vigueur, une rencontre avec

1 — Péquignot Bruno, Directeur du département de Médiation Culturelle de l'Université Paris 3, Professeur et chercheur sur les arts et la culture, et sur l'histoire des sciences sociales. « Singulier et collectif : le statut des œuvres », in : *Actes des Journées sur « Art et Handicap »*, 1998.

2 — Thévoz Michel, Conservateur de la *Collection de l'Art Brut* et de la *Neuve Invention* à Lausanne de 1975 à 2001. « Le défi de l'art différencié » in : *Connexions particulières, de l'Art brut à l'Art différencié*. MAMAC Liège, 1999.

3 — Stas André, Licencié en philologie romane de l'université de Liège, collagiste et pataphysicien, André Stas a travaillé de nombreuses années à la reconnaissance des artistes handicapés mentaux aux côtés de Luc Boulangé au Créahm de Liège. « Du côté du Créahm », in : *L'Entente, journal d'information et de dialogue*, 4^{ème} trimestre, 1997.

un monde en dehors de la culture normative et, dès lors, une opportunité de trouver un contexte régénérateur pour leur propre parcours d’artiste.

À partir de là, La « S » invite les artistes à se poser les mêmes questions que celles posées au début de ce texte et à en revenir à cette fameuse notion de *rencontre*... Cela évite de vivre des situations qui pourraient s’avérer dramatiques pour les personnes handicapées sollicitées dans l’expérience, si la relation est tronquée par une instrumentalisation de leurs compétences au seul profit de la reconnaissance d’un artiste professionnel en mal d’expérience romantique. Pour la personne handicapée mentale, il s’agit là également d’une opportunité de faire évoluer ses pratiques, de partager une expérience enrichissante humainement et techniquement. Encore une fois, dans cette situation, la personne n’est plus investie en tant qu’être affaibli et en besoin mais, bien au contraire, en tant que personne ayant un potentiel de créativité, de renouvellement et d’émancipation.

Par ailleurs, nous voulons montrer les œuvres issues des ateliers à un public le plus large possible et dans un maximum d’endroits possibles ; cela, avec une attention constante portée à cette volonté de non infantilisation et de non compassion. Notre travail comporte également une part d’éveil et d’éducation du regard posé sur les œuvres, qui passe par une réflexion sur les conditions d’exposition. Il faut être vigilant et exigeant en termes de qualité des espaces, mais aussi de discours tenus par les organisateurs.

Pour conclure, dans une démarche de valorisation des compétences des personnes en situation de handicap mental, l’art est un moyen qui permet de restaurer une image de soi positive au sein d’un groupe et de la société. Toutes les sociétés qui pratiquent l’art évoluent sans cesse et, avec elles, l’art lui-même. Selon le célèbre sociologue

Marcel Mauss⁴, il précède même les changements – mieux, les initie. L’art produit des effets sur la communauté, il est un des éléments essentiels de ce qu’on appelle communément la « dynamique sociale ». Dès lors, qui mieux que les artistes porteurs d’un handicap mental, peut faire évoluer le regard de la société sur leur différence et le handicap en général ? La pratique artistique permet d’inverser cette tendance : la personne n’est plus perçue comme dépendante et non « rentable » pour la société, elle devient une personne efficiente qui participe activement à son renouvellement. C’est en substance ce que dit aussi Cheryl Daye⁵, directeur artistique d’*Arts Project Australia* : « Grâce à la pratique artistique mise en œuvre dans un environnement de qualité, la différence peut alors être perçue comme l’expression d’une appréciation dynamique basée sur la réflexion et l’empathie plutôt que sur la séparation. »

On comprend donc aisément que la pratique artistique a une véritable utilité sociale et permet une démarche proactive d’évolution des mentalités.

4 — Mauss Marcel (1872-1950), *Anthropologue et Sociologue français qui a contribué à la création de l’école ethnologique française.* « L’art et le mythe d’après M. Wundt » in : *Œuvres*, Tome 2, Editions de Minuit, Paris, 1974.
5 — Daye Cheryl *directeur Arts Projects Australia*, « L’art à OK Coral » in *Connexions particulières, de l’Art brut à l’Art différencié*. MAMAC, Liège, 1999.



Barbara Massart, Nicolas Clement Barbara dans les bois, 2013–2014

En observation à La « S » Grand Atelier pour un projet de court-métrage coproduit par l’AJC (Bruxelles, B), le photographe Nicolas Clément a voulu s’imprégner du lieu, des différentes démarches des artistes, de leurs travaux, de leurs univers, et y développer un documentaire à caractère expérimental. À la rencontre de Barbara Massart, il a pu observer l’intention du vêtement à créer, les gestes de la tricoteuse et surtout les histoires liées à ces créations textiles singulières. Dès lors, est née l’idée de mettre en scène Barbara et ses créations dans l’environnement qu’elle a choisi comme écrin naturel : la forêt domaniale de Vielsalm. En découle une série de photographies qui sont le point de départ du court métrage coécrit par les deux artistes, interprété par Barbara Massart et réalisé en super 8 par Nicolas Clément. *Photos © Nicolas Clément.*

www.nicolasclement.org
www.lasgrandatelier.be
www.ajcnet.be





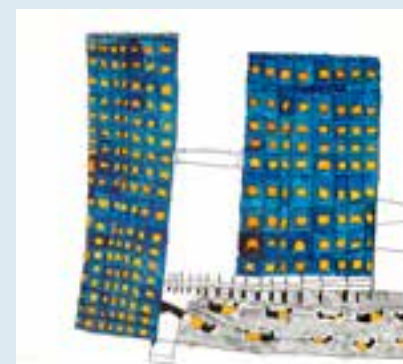




LA NOTION D'APPRENTISSAGE

— BRUNO PÉQUIGNOT —

Je voudrais commencer cette présentation par une phrase, que j'avais d'abord envisagée comme le titre de cette présentation : « On ne fait rien qu'on n'a pas appris à faire ». Ca serait le point de départ de cette présentation. La notion d'artiste présuppose un certain nombre de notions qui, pour la plupart, sont « d'origine religieuse », en fait.



Elles ont été acquises au XIX^{ème} et au XX^{ème} siècles et recouvertes d'un habillage pseudo-scientifique, biologiste la plupart du temps, et quelques fois psychologue... Ce sont des idées qui s'assimilent à celle de l'« innéité », c'est-à-dire autour du talent, autour du génie etc. Elles véhiculent toujours toutes la même idée, à savoir qu'il n'est pas nécessaire d'apprendre pour faire. Un des signes de cette idéologie, de sa prégnance aujourd'hui encore, malgré une série de discours contraires, se trouve dans le constat fait par Raymonde Moulin, Jean-Claude Passeron et leur équipe. Il y a quelques années, on a interrogé des artistes plasticiens qui tous, disent la même chose... La plupart disent qu'ils n'ont pas de formation artistique, qu'ils n'ont pas de diplôme etc. Alors que quand on travaille sur les CV effectifs de ceux-ci, on voit que ce n'est pas le cas. Plus de 90% ont en fait une formation artistique, donc, ils ne disent pas le vrai de leur carrière. Et quand on leur fait remarquer qu'ils ont, en fait, fait une école d'art (à la lecture de leur cv), ils disent « oui, mais je n'ai pas passé le diplôme, et d'ailleurs, je n'ai rien appris à l'école ». Et donc, grosso modo, on est dans un fonctionnement de dénégation de l'apprentissage. Il faut préciser que c'était auprès des plasticiens. Alors que des enquêtes auprès des musiciens ou des danseurs donnent des résultats absolument inverses. Les musiciens de la musique classique et contemporaine insistent beaucoup sur le fait qu'ils ont des maîtres auxquels ils se réfèrent très volontiers. C'est la même chose pour les danseurs et les acteurs de théâtre. Ils insistent beaucoup sur le fait qu'ils ont une formation et qu'ils ont des maîtres. Il y a une vraie dichotomie entre les plasticiens et les autres. Les plasticiens sont donc massivement inscrits dans une idéologie qui, comme toutes les idéologies a sa valeur et ses défauts. Une idéologie du « talent », du « don » et du « génie ». Et c'est bien parce qu'ils ont du « talent », un « don », du « génie » qu'ils sont reconnus pour quelque chose. S'ils n'ont rien appris dans les écoles, c'est qu'ils avaient ce « don » etc. C'est, donc, une preuve de l'existence



du « don », du « génie » etc. Cette vision est reproduite par les journalistes, qui écrivent par exemple « déjà tout petit, l'artiste etc. Ou encore « déjà tout petit, je tapais sur une casserole » etc. C'est-à-dire que c'est vraiment inné. Et il y a derrière tout ça un discours essentiellement religieux puisqu'il faut bien qu'ils aient reçus ce « don » de quelque part. Dans sa froideur et dans sa rigueur au sens du temps rigoureux, le sociologue vient battre en brèche ce type de discours. Et donc, quand on essaye de travailler sur « qui sont les artistes plasticiens ? », comme l'ont fait Raymonde Moulin et Jean-Claude Passeron, on se rend compte qu'ils sont majoritairement issus des classes favorisées, voire très favorisées, voire pour certains de la très grande bourgeoisie, voire très souvent de la très grande bourgeoisie érudite. Ils ont pour la plupart une formation artistique, même s'ils n'ont pas forcément le diplôme. Ils sont dotés d'un capital culturel supérieur, leur carrière s'appuyant sur ces atouts essentiels nécessaires, même s'ils ne sont jamais suffisants. Et pourtant.... On a cité tout à l'heure Mallarmé. Je vais le citer à mon tour, dans un texte de 1895, quelques années avant sa mort. Mallarmé écrit, un poème en prose, « Conflit ». Il y décrit une scène qu'il a sans doute vécue et qu'il a transformé en partie, dans lequel il raconte sa rencontre entre lui, Stéphane Mallarmé, poète, auteur, avec un ouvrier cheminot construisant une ligne de chemin de fer, et qui était gêné par l'endroit où était Mallarmé parce que cette maison était sur le chemin entre le village de tentes où habitaient les ouvriers et le chantier du chemin de fer, et donc ils étaient obligés de faire un détour. Et sans doute, un peu pris d'alcool, il tape dans le portail de Mallarmé en le traitant de tous les noms, et de parasite, et il ajoute « je travaille, moi, Monsieur » – une scène que tout le monde a déjà vécue. Grosso modo, c'est ce que l'ouvrier lui dit : « et vous, vous êtes un parasite qui ne fait rien ». Mallarmé lui répond : « Moi aussi, je travaille ». Et donc, il s'agit bien d'accepter l'idée insolite que « l'artiste travaille ». Comme l'intellectuel d'ailleurs, ce sur quoi beaucoup de gens ont des doutes. Ça n'est pas parce que nous n'avons pas de pelles et de pioches que nous ne travaillons pas. Et s'il y a des découvertes qui se font, c'est parce que « ça travaille ». Cette idéologie du talent « inné » a rencontré plusieurs occurrences et il y en a une qui nous intéresse plus que les autres, c'est bien entendu la notion « d'art brut » comme l'a proposé Jean Dubuffet. Le problème théorique que pose l'art brut, dépasse largement la seule question de l'art brut. Ce qui est intéressant dans l'art brut, c'est qu'on retrouve cette idée que cet objet, produit par un non artiste (quelqu'un qui ne se définit pas comme tel), c'est de l'art « brut ». Ce qui renvoie bien aux conditions « innées ». Les conditions de production, c'est que ce soit « spontané », « non réfléchi », non « dévoyé » ou « pollué » par une science,



qu'elle soit historique, culturelle etc. Comme le dit un marchand célèbre d'objets d'art premier, « si c'est signé, ce n'est plus de l'art premier ». Et un autre dit, il n'y a plus rien en Afrique, autrement dit, nous avons pris tout ce qui avait de la valeur en Afrique (ça a été volé, pillé, on a massacré des gens pour ça...), en tout cas, tout ce à quoi moi, européen blanc, j'accorde de la valeur. Et ce qui reste en Afrique, auquel moi, je n'accorde pas de valeur, n'a pas de valeur en soi. Ça n'est pas de l'art, c'est rien. L'art brut met en valeur l'idéologie de l'esprit « spontané » dans l'acte créatif. Or, si on réfléchit un peu, « l'acte spontané » est l'acte le plus bête qu'on puisse faire dans une situation donnée. Être spontané, c'est « agir sans réfléchir ». C'est-à-dire être en situation de « pilotage automatique », c'est-à-dire, être esclave de ses passions ou être esclave de ses affects, pour parler comme Spinoza. L'acte spontané, c'est celui qui n'est pas le résultat d'une réflexion et donc, c'est un acte qui est une sorte d'acte « réflexe ». Nous obéissons à nos idéologies, nous obéissons à nos affects. C'est-à-dire que nous ne sommes rien, nous n'avons rien d'un être humain. Ce qui caractérise justement l'être humain, c'est de fonctionner à la raison. Et donc on nous renvoie du côté de l'animalité, d'une catégorie de gens qui n'ont pas la capacité d'autoréflexion qui caractérise l'être humain. Le sauvage, le primitif, le fou, l'enfant partagent ces capacités à « faire sans savoir ce qu'ils font » et ils ne comprennent pas le sens de leur action et la valeur du résultat de leur travail ou de leur activité. Du coup, « apprendre à un sauvage, un fou ou un enfant » une technique, lui enseigner par exemple l'histoire de l'art ou lui montrer des images issues de cette histoire et apprendre une technique, c'est les sortir de la spontanéité et, sans doute, d'une certaine manière, d'une certaine forme d'animalité. D'artiste inconscient, on finit par en faire un tâche-ron sans intérêt (si on en croit les ayatollahs de l'art brut). Alors le cas du travail de Marcel Schmitz que j'ai rencontré lors de mon précédent séjour à Vielsalm, de ce point de vue-là, m'a intéressé. J'ai trouvé que c'était un cas passionnant, parce que c'était un cas unique. Dans ma carrière, j'ai travaillé avec un groupe d'art thérapeutes à l'hôpital Sainte Anne à Paris. Et je m'étais accroché – on avait eu une discussion franche – avec un plasticien qui travaillait dans les ateliers thérapeutiques à l'hôpital Sainte Anne avec des grands schizophrènes... Un des patients lui demande « Comment on va faire ça ? » et le plasticien lui a répondu : « Mais tu n'as pas besoin d'apprendre, tu n'as qu'à faire comme tu le sens ». Et dans une réunion, j'avais pointé cette réponse en leur expliquant que ça me choquait, et que j'aurais aimé qu'on en discute. Et je me suis fait critiquer par les personnes présentes parce qu'il ne fallait surtout pas apprendre quelque chose au schizophrène qui lui, avait quelque chose de beaucoup plus fort que



nous (malheureux que nous serions tous de ne pas l'être). Autrement dit, on fait tous avec nos névroses alors que le schizophrène... Ce qui m'avait frappé de la part de ce patient dont je serais incapable de diagnostiquer les pathologies etc., c'est que le patient s'était quasiment mis en boule dans un coin de l'atelier. Il avait été déçu de la réponse, déçu du refus de répondre à sa demande, qui d'ailleurs lui avait sans doute coûté beaucoup à faire. Ce n'était certainement pas facile à demander (ça faisait un moment qu'il tournait dans l'atelier, qu'il hésitait, qu'il ne savait pas quoi faire etc.), et devant ce refus, il s'était mis quasiment en boule dans un coin, et il attendait que ça passe et c'était une des raisons pour lesquelles j'avais été choqué de cette réponse qui ne me paraissait pas correcte. Et ce qui est intéressant dans le cas de Marcel Schmitz, c'est qu'il a demandé et qu'il a « rencontré la perspective artificielle » dans la rencontre avec un artiste qui avait cette formation en peinture, à la fois théorique et technique. Marcel Schmitz demandait, proposait, essayait (qu'on réponde à l'acharnement de son travail), il voulait représenter quelque chose alors qu'il n'avait pas la technique nécessaire pour le représenter. Et, dans le fond, en lui apportant cette technique, en lui expliquant que cette technique existe et qu'elle est utilisable par lui, on transforme complètement son rapport à ce qu'il fait. On lui permet de repérer, dans un espace, des places différentes pour les objets, on lui permet ainsi de représenter tout simplement ce qu'il voulait représenter. On sait que la perspective « artificielle » a été un moment important dans l'histoire de la peinture, au Quattrocento. La perspective, à l'époque, s'est mise en place et a suscité des incompréhensions, voire des condamnations. Elle a été possible parce que les artistes avaient reçu une formation mathématique et géométrique qui était nécessaire au développement de la perspective (plus exactement, elle a été « réutilisée » à partir du Quattrocento en peinture). Mais dans le fond, la vision qu'avaient les contemporains de cette peinture, ceux à qui s'adressaient cette peinture, c'est-à-dire

les gens du peuple qui allaient à l'Eglise, et bien ces peintures étaient complètement incompréhensibles, on leur retirait une possibilité de lecture. Par exemple, avant la perspective, l'importance des personnages est donnée par leur taille... Et donc, le Christ ou la Vierge Marie était toujours le personnage le plus grand, pour qu'on le reconnaisse tout de suite. Et à partir du moment où il y a la perspective, le Christ peut être plus petit que ses disciples, et ça a été le scandale d'un certain nombre d'annonciations. Donc, on change les codes, on transforme l'univers mental de toute une population, et ça n'est possible que parce que, d'une part, les peintres ont intégré la géométrie et les mathématiques et, d'autre part, parce qu'une partie des élites sociales, notamment, économiques (celles qui payaient la peinture), étaient capables de comprendre la perspective. Et donc, il y a une interaction forte entre le monde de l'art qui cherche à produire une certaine représentation et le monde économique qui va financer cette révolution esthétique. Je vous renvoie à Michaël Baxandall qui a écrit « L'œil du Quattrocento », qui a été traduit et édité par les éditions Gallimard. Il montre comment les marchands de vin, les drapiers avaient, de cette manière le moyen de calculer géométriquement des volumes, etc. Et que tout ça permettait l'éclosion de quelque chose de nouveau. Donc, *on ne fait rien qu'on n'a pas appris à faire*. Et même si d'une certaine manière, on ne se souvient pas qu'on a appris. Et je crois que c'est important de comprendre que l'apparente « naturalité » de nos gestes et de nos activités n'est qu'apparente, et qu'il faut revenir sur cette apparence. Ça fait un petit temps que j'ai découvert ça. Après un accident de voiture que j'ai eu à l'âge de vingt ans, j'ai dû réapprendre à marcher. Et dans le fond, quand on a vingt ans, on croit qu'on sait marcher et qu'on a toujours su marcher. On ne se souvient pas du moment où on a appris à marcher... J'ai une petite fille qui a 18 mois, et je l'ai vue apprendre à marcher, et on voit très bien que c'est un véritable apprentissage : ça ne tombe pas du ciel comme ça. Et quand à l'âge



de vingt ans une kinésithérapeute m'a réappris à marcher (elle m'a expliqué comment poser mon pied, comment tenir mon corps etc.), j'ai réappris des choses que je croyais *naturelles*. Donc, la marche n'est pas naturelle. C'est quelque chose qu'on apprend et pour lequel on a été aidé. J'ai vu ma petite fille apprendre comment poser le pied etc. Il y a un véritable apprentissage. De même que nous avons appris à parler, et que nous ne nous souvenons plus d'avoir appris à parler. Ce qui est intéressant, dans le langage, c'est qu'il y a des moments où l'apprentissage fait défaut – ce qu'on appelle les fameux « mots d'enfants », qu'on raconte à loisirs dans les dîners de famille. L'enfant ne maîtrise pas la grammaire, etc. Ce qu'il va apprendre à l'école, c'est à maîtriser la langue, c'est-à-dire maîtriser ce qu'il veut dire... Donc, la perspective artificielle est du même ordre chez Marcel Schmitz. Il a acquis une grammaire qui lui permet d'exprimer de manière plus adéquate ce qu'il voulait dire. La déficience mentale écarte, celui qui en est affecté, des autres ; elle crée un décalage avec les autres, met

un obstacle à une communication, à l'échange, et la pratique plastique (tout comme la pratique musicale ou théâtrale) est sans doute un moyen de diminuer cet écart. Mais encore faut-il que dans ce processus chacun y retrouve quelque chose qui lui soit profitable. Il faut que chaque personne qui s'y rencontre s'y retrouve dans ce qu'il y met.

Ce que l'apprentissage met en question, c'est ce que j'ai désigné hier à partir des travaux de Jean-Claude Passeron comme une forme de « misérabilisme ». Exalter le déficient mental comme tel, c'est l'enfoncer dans sa déficience. Et refuser l'apprentissage, sous prétexte de protéger sa « spontanéité », son « innocence » (comme s'il était innocent par rapport à un savoir historique et esthétique), c'est le condamner au profit de la jouissance esthétique de quelques artistes professionnels et de quelques marchands de toile à n'être qu'un artiste brut, c'est-à-dire qui n'aurait pas accès au savoir. Ce qui caractérise l'être humain, c'est qu'il est capable d'acquisition et d'apprentissage. Refuser l'apprentissage d'un être

humain, c'est lui refuser la dignité d'être humain. Reconnaître l'autre tel qu'il est passe par le respect de sa capacité à ne pas répondre à nos catégories, à nos critères, à nos égoïsmes intellectuels ; c'est de respecter chez lui le fait qu'il peut être différent des autres, tout en apprenant ce qu'il souhaite maîtriser. La notion d'apprentissage ici met en question le discours à la fois idéaliste et romantique du « génie inné » – un discours qui ne masque que rarement sa réalité, moins flamboyante, qui relève du monde des marchands. Merci.

QUESTIONS DU PUBLIC

—

PUBLIC : Je voulais aborder la question de la différence entre une technique et ce qui ne l'est pas... Vous avez évoqué la notion de quelque chose de « bien fait », mais cette notion n'a de valeur que par rapport à « l'extérieur », c'est-à-dire par rapport à la société où elle est produite. Donc, j'aurais voulu qu'on insiste plus sur le « regardeur » et pas celui qui « fabrique »... Par ailleurs, vous avez défini beaucoup « brut », « premier » et d'autres éléments relatifs à l'art, mais je voulais savoir si c'est parce qu'on a appris la technique d'un peintre qu'on est un artiste ? Le regardeur fait aussi l'œuvre... Donc, est-ce que la technique crée l'artiste ?

BRUNO PÉQUIGNOT : Ce qui m'intéresse, c'est qu'un artiste aboutisse, dans ce qu'il fait, à ce qu'il voulait faire... Bien évidemment, il n'y a pas d'art sans public, et le public est indispensable dans l'appréciation du caractère « artistique » ou non d'une œuvre. Mais ça ne dédouane pas de l'intérêt de la formation de l'artiste. Bien sûr, la question du regardeur est fondamentale et, aujourd'hui, en sociologie des arts, c'est la tendance la plus forte – cette référence au « spectateur » s'appelle le pragmatisme en sociologie. Oui et non, car, sans quelqu'un qui reçoit l'œuvre, il n'y a pas d'œuvre, et oui aussi parce que celui qui reçoit l'œuvre, le

« récepteur » fait ce qu'il veut de l'œuvre. Il peut interpréter, d'une façon qui lui est toujours propre, l'œuvre qu'il reçoit. Je peux regarder *Les tontons flingueurs* comme un film de gangsters ou comme un film politique ... Qu'est-ce qui fait qu'on considère un film comme un western, un film d'anticipation, un policier etc. ? On peut s'amuser à ça, et chacun le fait quotidiennement. Jean-Pierre Esquenazi en parle dans son livre *La sociologie des œuvres*, et il en donne un exemple assez juste. Il dit : quand je suis en salle de cours avec mes étudiants de Master et que je regarde une scène de *Star wars*, je déconstruis le récit pour montrer que c'est un schéma de récit assez banal, et quand je suis dans mon canapé, dans mon salon et que je regarde *Star wars*, je regarde un magnifique film d'aventure. Donc, les circonstances sont déterminantes. Cela dit, là où je ne suivrai pas mon collègue Esquenazi jusqu'au bout, c'est que je pense qu'on ne peut pas dire n'importe quoi d'une œuvre. Il y a quand même une contrainte dans l'œuvre, qui fait qu'on est bien forcé à un moment donné de passer par l'œuvre, et par celui qui la fait.

PUBLIC : Moi, j'avais une question relative au génie et à la notion de création etc. Je voulais tout de même insister sur la notion de création, qui suit l'apprentissage. Car si on omet cet aspect pour ne maintenir que la notion d'apprentissage, on arrive dans un régime pédagogique très emmerdant et très prévisible. Lorsque le 7 milliardième humain est né ça a suscité des débats à la radio, par exemple. Un intervenant (un scientifique d'approche positive par rapport à la question) disait qu'avec le nombre d'êtres humains étendu, ça laissait beaucoup plus de possibilités de résoudre les problèmes, etc. Un autre intervenant disait, par contre, que c'était de la foutaise parce que toute invention qui nous a aidés dans l'histoire de l'humanité est toujours née d'un groupe très très petit. Donc, après la notion d'apprentissage, je voulais ajouter la notion de création et la possibilité de réaliser les choses pas tout à fait comme on l'a appris.

B.P. : Je vais vous décevoir. Ma critique de l'idéologie religieuse qui est derrière tout le discours sur l'art (par les artistes, les philosophes, et tout un tas de gens...) va jusqu'à la critique de la notion de *création* – en tout cas, telle qu'elle fonctionne dans le discours. La notion de *création* a un énorme désavantage théorique, c'est qu'elle implique que, dans le fond, il y aurait production de quelque chose de nouveau par un individu sans tenir compte des conditions dans lesquelles il a produit ce qu'il a produit. C'est ce que dénonçait Pierre Francastel dans les années 50, ce qu'a ensuite dénoncé Pierre Bourdieu, sous une expression qui est assez jolie : « le créateur incréé ». C'est-à-dire que, dans le fond, les conditions sociales, historiques, économiques n'interviendraient pas dans la compréhension de ce qui a été produit. Ça a une conséquence de critiquer la notion de création, car il s'agit aussi de critiquer que ce qui a été produit a été produit par un individu « seul ». Ce qui caractérise les êtres humains, c'est qu'ils ne sont, justement, jamais seuls. Et des sociologues comme Pierre Bourdieu en France ou le célèbre Howard Becker aux Etats-Unis montrent qu'il n'y a pas de production artistique qui soit le résultat d'un être individuel seul, car il est toujours inscrit dans une « chaîne de coopération », qui détermine non seulement les conditions de production de l'objet et sa forme. Il montre, par exemple, à partir de l'observation de musiciens de jazz qui n'ont jamais joué ensemble, comment se constitue une coopération ; il montre comment, dans le concert de jazz, on a besoin d'un propriétaire de salle, de quelqu'un qui va imprimer les partitions, de quelqu'un qui va fabriquer les instruments de musique – et il va jusqu'au marchand de hachisch, car il montre aussi que l'essentiel des musiciens de Jazz en consomme. Et si vous prenez les artistes plasticiens, il faut noter que le mythe de « l'artiste solitaire » est un mythe très tardif qui date du XIX^{ème} siècle, en pleine période romantique – parce qu'avant, personne ne prétendait travailler tout seul. Et on sait que les plus beaux tableaux, de la Renaissance et d'après, jusqu'au XIX^{ème} siècle, sont en grande partie peints collectivement

par un atelier dans lequel le maître vient mettre une dernière touche. Dans l'art contemporain, vous savez mieux que moi, sans doute, que nombre d'artistes ne produisent pas eux-mêmes les œuvres qu'ils présentent – pensez à la réalisation d'une œuvre monumentale par exemple, et des nombreux ouvriers que cela suppose. Donc, effectivement, je mets en cause la notion de création, comme je mets en cause la notion d'artiste individuel. Et une chose qui m'intéresse dans tout ce qui se dit depuis hier ici, c'est l'insistance sur toute cette coopération. Je pense qu'on ne crée pas seul. Dans les enquêtes qui ont été faites par Raymonde Moulin sur les conjoints des peintres, on voit qu'une grande partie des peintres vivent du salaire de leur conjoint ; eh bien, je ne suis pas sûr que ce ne soit sans conséquence sur leurs œuvres.

ANNE-FRANÇOISE ROUCHE : Je crois que Fabian Dorès Pais a été vers Marcel Schmitz sans se dire qu'il contribuerait de la sorte à une dimension d'apprentissage. La seule chose qui l'a motivé, c'est le fait qu'il vit au quotidien avec cette personne qu'il respecte et considère simplement comme tout être humain.

B.P. : Oui et, dans le fond, des parents qui apprennent à leur fille à marcher ne se demandent pas si elle « a le droit » d'apprendre à marcher.... Ils le font, c'est tout.

PONTS ET FIGURES-PONTS

— GUSTAVO GIACOSA —

C'est à l'homme seul qu'il est donné face à la nature, de lier et délier, selon ce mode spécial que l'Un suppose toujours l'Autre.
George Simmel



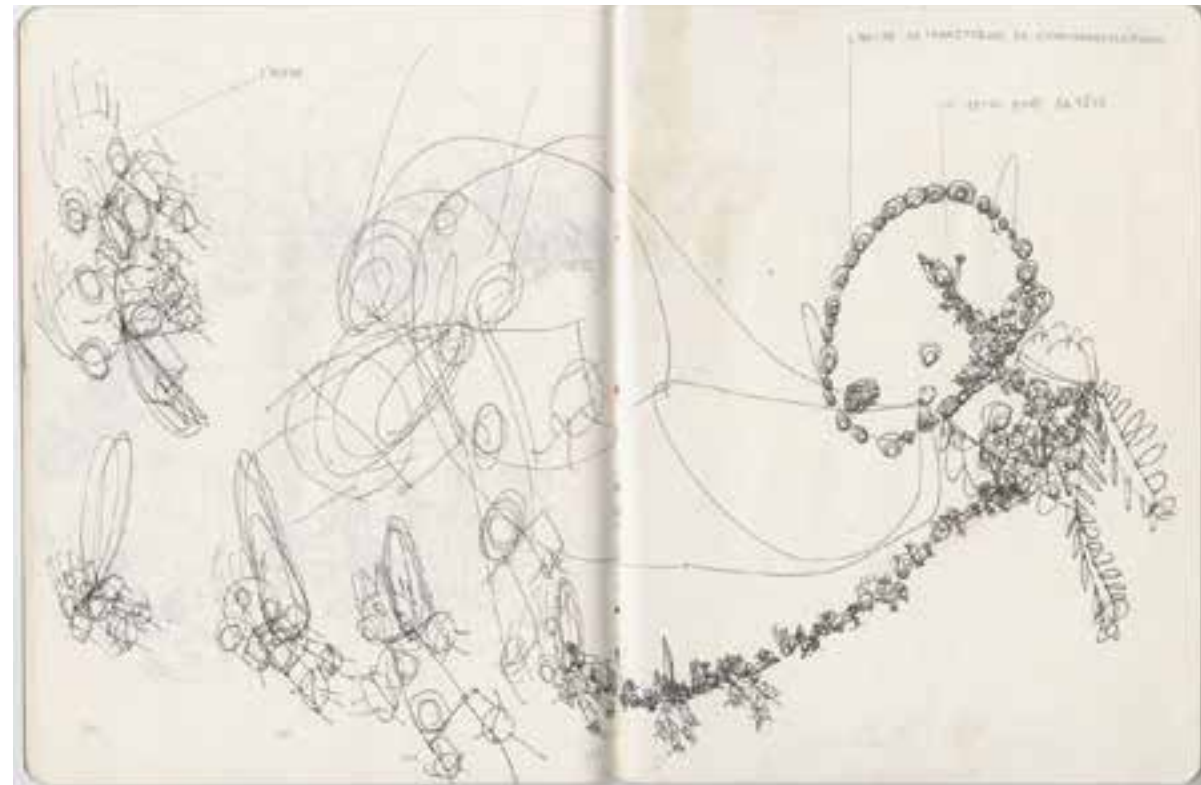
Albert Welti (CH), 1902, *Teufelsbrücke*, 128 mm × 80 mm, gravure

LE PONT : GENÈSE D'UNE FIGURE

En tant que formes manifestes dans l'espace, les liens et la façon de se lier les uns aux autres se sont rapidement intégrés dans notre paysage mental, comme le démontrent les nombreuses expressions métaphoriques qu'on utilise dans le langage courant : jeter un pont, faire le pont, couper les ponts...

La reconnaissance et le dépassement des limites géographiques sont, pour un regard contemporain, des faits évidents qui suscitent peu d'intérêt. Les obstacles de la nature, et plus profondément la fusion homme/nature ont été résolu par l'homme avec l'invention et la construction de ponts. Toutefois, cet élément fortement symbolique fait violence à un ordre naturel, s'opposant à un concept d'harmonie originaire. Face au créé, une rivière est un tracé de nature que les anciennes civilisations voyaient comme des frontières sacrées et qu'ils respectaient avec dévotion. Selon la tradition grecque, la construction d'un pont trahissait un équilibre naturel. Les obstacles fluviaux devaient être dépassés avec beaucoup de réticence, en utilisant des nombreux gestes d'offrande aux divinités, sur des bateaux-pontons qui permettaient le passage des armées. Hérodote décrit la colère du tyran persan Xerxès envers le fleuve Hellespont qui lui empêchait le passage pendant l'offensive contre les Grecs. Il profère un sermon apocalyptique aux eaux en ordonnant comme punition de leur donner trois cent coups de fouet, de jeter des chaînes et d'envoyer des fers pour les marquer.

Dans son cours, un fleuve impose des limites à la puissance humaine. Il nous porte à assumer la distance et la perte. Le même flux originaire, générateur et séparateur en même temps distribue les eaux que face à face boivent les rivaux. La rivière divise un territoire et sépare les rivaux qui occupent ses deux rives. L'étymologie est là pour nous montrer une cartographie de la bataille homme-nature où se dévoile la sacralité des eaux et les sacrilèges des ponts. C'est



Adolpho Avril & Ludovic Demarche, 2009

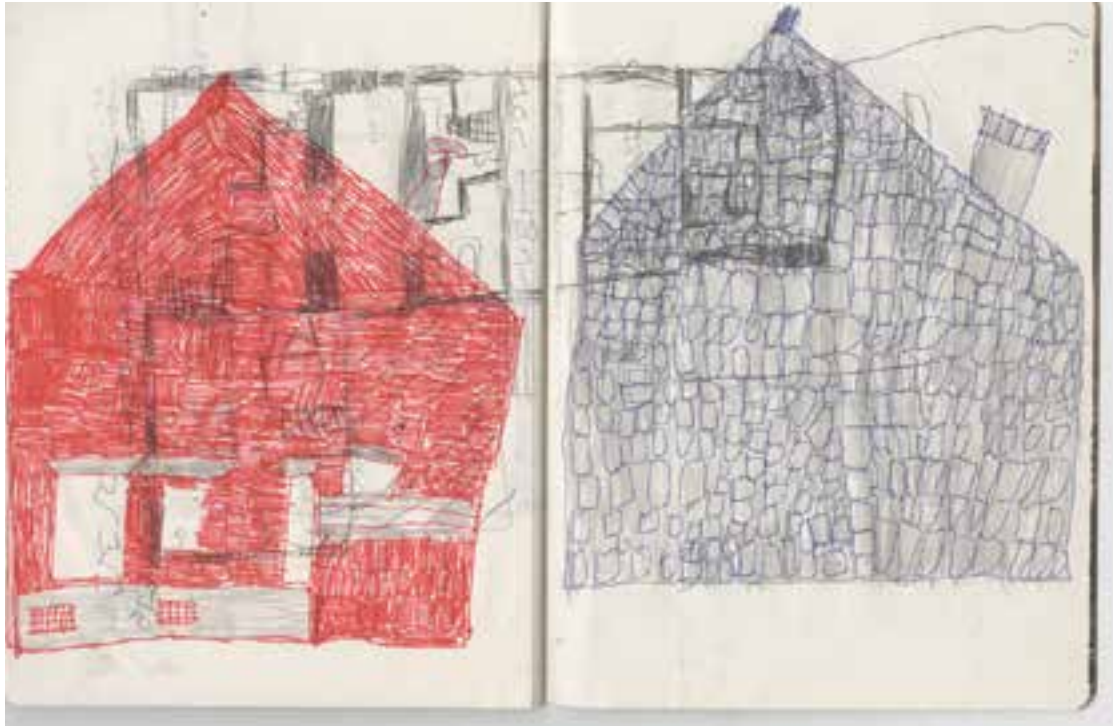
Ludovic Demarche Vues en plans, 2010

→ **Pascal Leyder, Christine Remacle, Adolpho Avril et Rémy Pierlot**

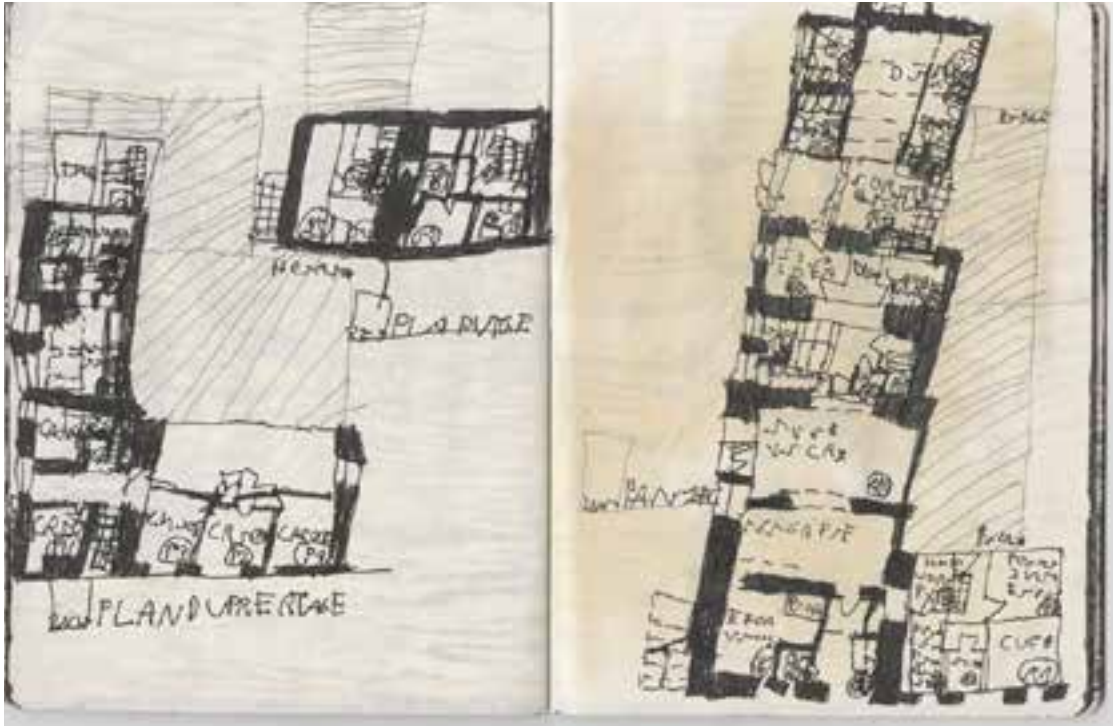
Le projet *Vues en plans*, mené par l'artiste bruxellois Ludovic Demarche a permis de dégager une interprétation sensible de plusieurs thématiques, « Habiter », « S'abriter », « Intimité », « Identité », mises en relation avec les éléments d'architecture et le paysage environnant de La « S » Grand Atelier pour questionner l'espace privé et collectif.

Nous habitons un lieu. Un pays, une région, un quartier, une maison, une pièce, un intérieur... A l'intérieur de notre esprit nous habitons d'autres espaces. Imagination, souvenirs, rêves, cauchemars... On s'y réfugie ou on tente d'y échapper... Un labyrinthe se crée dans ces cheminements de pensées, sentiers de ballades, couloirs administratifs, architecture des relations humaines et autres... Étrange habitation que nous sommes. Le projet de résidence mené à La « S » en 2010 fut une mise en œuvre de ces expériences qui nous habitent. En rencontrant et travaillant avec Adolpho AVRIL, Pascal Leyder, Rémy Pierlot et Christine Remacle, toute une série d'images et d'histoires se sont dessinées dans un « carnet de route ». Ce carnet accompagne des plans et des cartes imaginaires qui deviennent une représentation de nos relations durant cette résidence. En parallèle, tous les documents de travail de ces différentes rencontres constituent des archives manipulables par le public, une mise en scène du processus créatif pouvant être réappropriée par le visiteur. Et pour relier les deux, une série de dessins (et de photos) interrogent l'espace de la caserne en elle-même ou du moins la manière dont je l'ai vécue dans mes déambulations. *Images* © La « S » Grand Atelier.

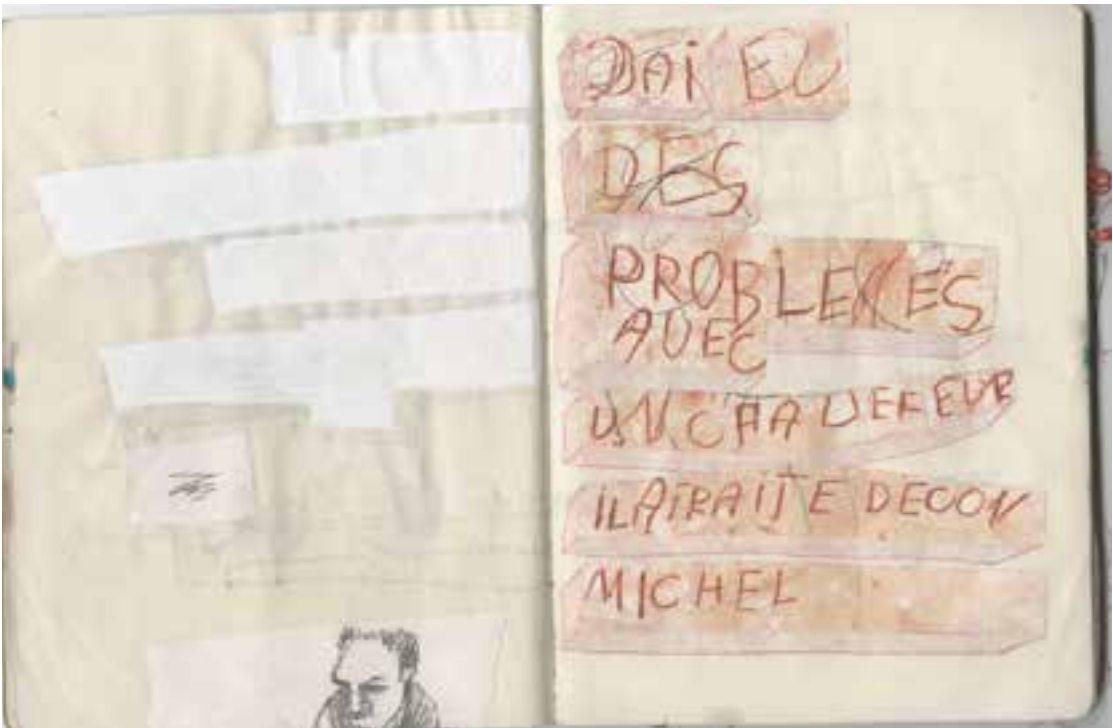
www.ludovicdemarche.be
www.lasgrandatelier.be



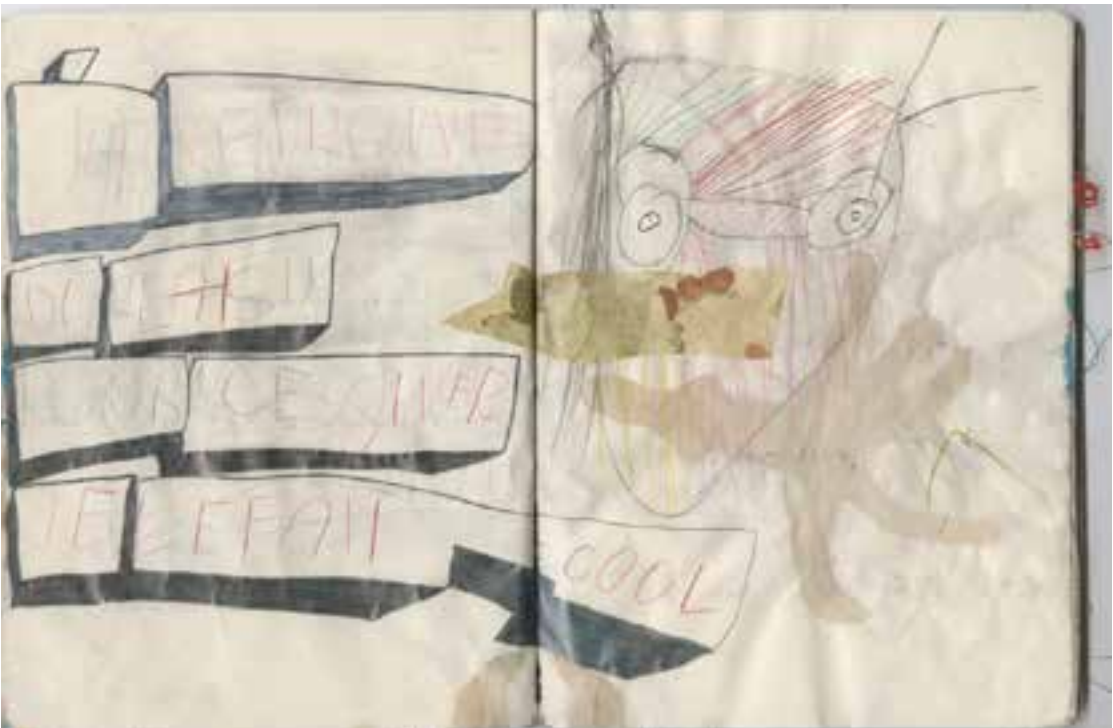
Pascal Leyder & Ludovic Demarche, 2009



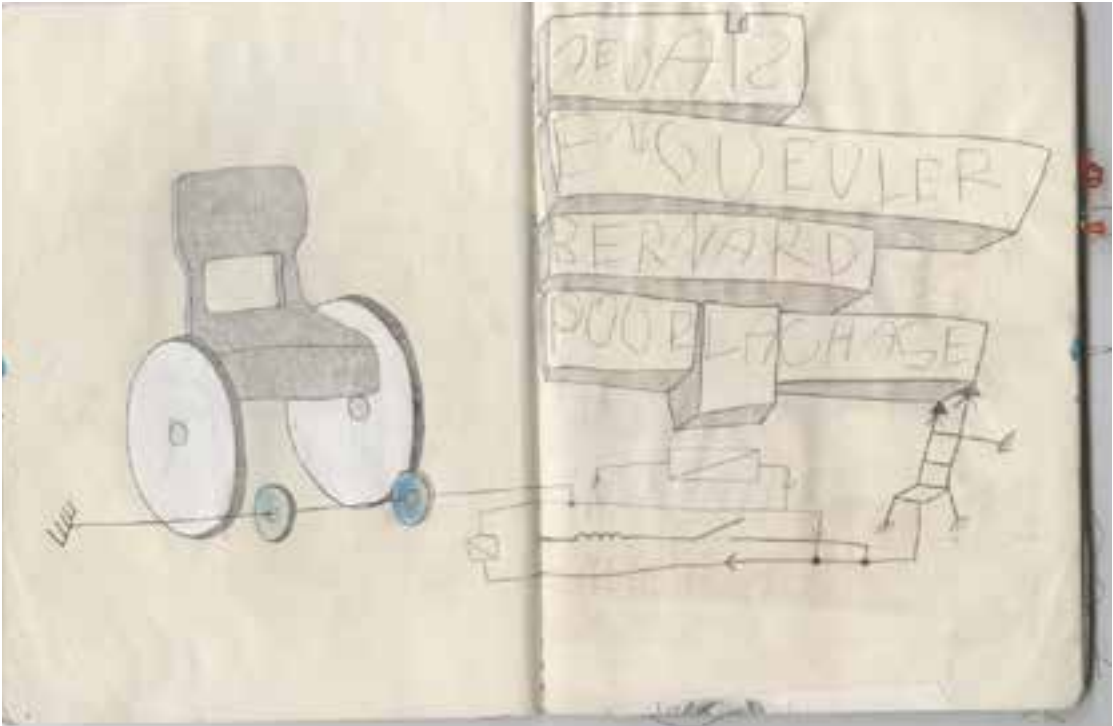
Pascal Leyder & Ludovic Demarche, 2009



Christine Remacle & Ludovic Demarche, 2009



Christine Remacle & Ludovic Demarche, 2009



Christine Remacle & Ludovic Demarche, 2009



Adolpho Avril & Ludovic Demarche, 2009



Adolpho Avril & Ludovic Demarche, 2009

encore dans l'histoire de la Grèce ancienne que nous pouvons constater l'allure sacrée de cet artifice relieur qui se serait progressivement intégré dans l'histoire évolutive du regard en se faisant accepter par sa capacité de synthèse dans une nouvelle idée d'harmonie du paysage. Dans la langue grecque le mot *gephyra* (pont) donnera naissance à *gephyræi*, qui est le nom des prêtres dédié aux cultes propitiatoires pour la traversée d'un fleuve. La puissance attribuée aux divinités fluviales explique le sens religieux de ces dénominations : dès lors, jeter un pont et construire l'accès au divin seront les domaines d'un pontife. 'Pontife' en français, 'pontefice' en italien, 'pontífice' en espagnol dérivent tous de la même racine latine *pontife*, c'est à dire : *pontem facere*. Faire un pont. Un bâtisseur de ponts, faiseur de ponts, duquel la parole mi-humaine, mi-divine, deviendrait le verbe *pontifier*. Les pontifes du collège de la Rome ancienne étaient chargés de la préservation du premier pont jeté au-dessus du Tibre : le pont Sublicius. Celui-ci, pour des raisons religieuses (l'accès aux temples) et stratégiques (la défense militaire), devait garder l'identité d'un passage précaire et il fallait qu'il puisse être démonté rapidement.

L'homme du Moyen-Age reste craintif de la traversée d'un fleuve et de la construction d'un pont. Nombreuses sont les légendes qui racontent comment le diable a détruit la construction d'un pont en une nuit, et comment les Saints comme Saint Christophe ou Saint-Jean Népomucène auront la tâche de protéger le *défi du passage*.

Incorporé progressivement dans l'imaginaire, la forme du pont devient signifiante et, à notre époque, l'objet d'analyse de nombreuses disciplines parmi lesquelles la sociologie, qui voit dans l'observation de liens sociaux un remède aux tensions sociales. Dans l'étude des influences réciproques des hommes en société, notre histoire nous situe dans un abandon progressif des relations verticales hommes-dieux(s) et dans un type d'approche horizontale de l'homme envers la nature, envers lui-même et envers les autres. Ce type d'approche, largement diffusé dans les sociétés occidentales, dépasse les classifications d'ordre positiviste pour se rapprocher de la pensée orientale qui voit le corps (celui de l'individu, la singularité) et son environnement (la société, la pluralité) non plus comme des phénomènes séparés mais qui s'influencent mutuellement, comme l'« Un dans l'Autre » ou comme un « Deux mais pas deux ». Mais si nous pouvons bien accepter au niveau théorique l'idée commune d'un rapport consubstantiel entre l'homme et son environnement ; selon l'apparence extérieure, les personnes et les choses restent (quand même) isolées dans leur extériorité spatiale. Le rôle de l'être humain est de relier ou bien de





Michele MUNNO



Michele MUNNO

séparer les choses. Sous une apparence générale de déconnexion des choses et des individus, l'homme reste potentiellement celui qui peut faire l'interconnexion entre toutes les choses car, à la différence des animaux, il est le seul capable de relier le début et la fin d'un parcours qu'il génère par ses propres mouvements.

Ainsi la forme d'un pont est-elle vue comme l'extension de la sphère volitive dans l'espace, en tant que structure créée par l'homme pour dépasser un obstacle. Car c'est seulement pour nous – note le sociologue George Simmel – et rien que pour nous que les rives d'un fleuve ne sont pas simplement extérieures l'une à l'autre, mais 'justement séparées'. Un pont met en lumière les deux aspects apparemment opposés d'un même acte : séparation et raccordement. Les origines du mot religion nous montrent aussi ces deux aspects qui convergent dans la nature des ponts : celle du verbe *religare* qui signifie relier les individualités d'une communauté, et celle de *relegare* qui signifie différencier et séparer le sacré du profane.

Dans leur capacité à signifier ou même à agir, les ponts sont des artifices de nature 'démoniaque', ce que souligne aussi la rupture des niveaux de conscience (haut-bas, largeur-profondeur, vie-mort, homme-divin) et, en même temps, la recherche d'une réparation. Le pont est une forme matérielle, une configuration extérieure qui peut devenir une figure, une allégorie, susceptible d'être incarnée par une personne. Platon dessine dans *Le Banquet* l'identité d'un corps hybride qui, comme le pont, lie des extrêmes opposés : le Démon, un être intermédiaire qui se situe comme une jonction entre le divin et le mortel. Dans ces temps mythiques de cohabitation fraternelle des hommes, des bêtes et des dieux, ces derniers ne se manifesteront aux hommes qu'à travers ces êtres intermédiaires. De ce genre d'hommes 'démoniaques' provient toute la science divinatoire, l'art des initiés et des sacrifices. C'est ainsi que des dieux comme Apollon ou Hermès ont enseigné à certains hommes leur science et leur art. Orphée, le poète instruit des secrets des deux mondes et déclencheur d'une « voie orphique », en est le témoin le plus célèbre. Ce vainqueur des ténèbres, qui revenait en marchant sur des « *rochers et des forêts inhabitées, sur des ponts au-dessus du vide* », selon la description faite par Rilke dans son poème « Orphée, Eurydice, Hermès », donnera corps à la première des « figures pont ».

La personnification vivifiante des objets et des idées est aussi un procédé rhétorique communément utilisé dans la littérature qui contient la problématique évoquée de la métamorphose de la forme à

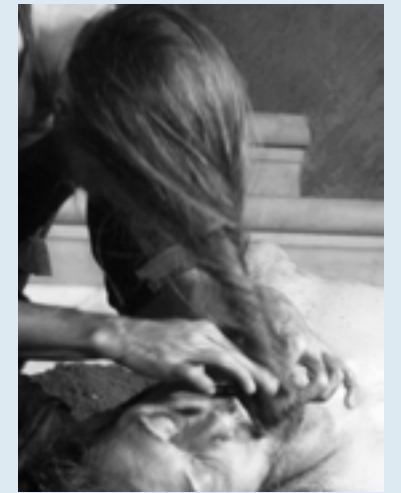
la figure-pont. Borges en formule une vision holistique du monde dans son texte « Qu'est-ce que le bouddhisme ? ». Il retrace l'errance et la métamorphose de son karma dans l'univers des formes matérielles : la lame d'un couteau, la lumière d'une bougie, un mot dans un livre. Et finalement, il en arrive à dire : « *J'étais un pont qui traverse soixante fleuves* ». Un pont sur lequel, comme Orphée, on revient en chantant.

LA FIGURE-PONT

Lors des travaux de recherche préparatoires à mon exposition « *Deux mais pas deux. Ouvertures et rencontres dans l'art des années post-Basaglia* », qui s'est tenue à Gênes en 2008, j'avais rencontré le peintre Michele Munno pour l'interviewer à propos de son travail d'artiste animateur de l'atelier « Adriano et Michele », au sein du Centre de réhabilitation psychiatrique de San Colombano al Lambro. Le travail de Munno dans ce lieu était d'être un pont entre les murs encore existants de la nouvelle réclusion psychiatrique et le monde extérieur à celle-ci. À l'écoute, pendant des années, des rêves et cauchemars des résidents, il est devenu un expert de la seule technique qui permette de trouver une issue créative dans la relation avec l'Autre : celle – tout simplement – d'être avec lui. Conscient que l'art ne guérit pas ni ne peut avoir comme but la réinsertion sociale, mais seulement de tendre des ponts, son approche est comparable à celles d'autres artistes comme Carl Hemming Pedersen (CoBra) qui dit : « *Nous devons faire de tous les hommes des artistes. Car ils le sont. Simplement, ils ne le croient pas (...) Ils ne savent pas que l'art habite dans l'homme, qu'il ne se manifeste que par les tâtonnements de l'homme, dans les jeux avec les pierres, les couleurs, les mouvements et le tout* ».

Après notre rencontre, Munno m'a montré une série de grandes toiles qu'il avait commencées en 1990 : ses *Figures-pont*. J'ai été frappé de retrouver en elles la cohérence interne qui relie ses paroles à son œuvre : avec ses *Figures-pont*, il dessine dans l'espace l'essence des relations humaines, le *nexus*, la tentative du corps de se faire pont vers l'autre. La figure humaine stylisée émerge d'un fond – magma contextuel – et se recourbe sur elle-même pour devenir, avec sa propre peau, passage/passerelle vers l'infini auquel conduit chaque ouverture nouvelle.

L'image d'une figure humaine qui tout simplement se recourbe sur elle, en refusant la position verticale naturelle, nous montre un



Gustavo GIACOSA, Ponts Suspendus



Gustavo GIACOSA, Ponts Suspendus

corps qui ébauche dans l'espace la forme d'un pont. Le savent bien ceux qui recherchent, ceux qui prient, ou ceux qui dansent (qui au fond partagent la même nature), lorsque leurs corps se plient en avant, en signe de reconnaissance et de gratitude. Dans cette tension d'une rivière reflétée vers l'autre, notre corps nous montre cette chose essentielle à laquelle nous sommes tous familiers : la relation est la définition de l'être. Ces corps qui, dans une tension mutuelle, recherchent un dépassement du duel composent pour moi l'image d'une « figure-pont ». En d'autres termes, la « figure-pont » correspond à un état d'esprit potentiel dans l'homme qui permettra au « soi » de se reconnaître pleinement dans l'Autre. Cette utopie humaniste est un dépassement possible provoqué par un acte volontaire de reconnaissance de notre condition humaine commune avec ces passages que sont naissance, vieillissement, maladie et mort.

Ils s'agit d'un effleurement des regards qui apercevrait dans l'autre rive autant les forces que les faiblesses similaires aux nôtres. Devenir un pont est une direction possible du corps et une occasion pour chaque être humain.

Cet exercice de confrontation avec l'Autre est encore plus fort quand nous quittons l'illusoire ressemblance de l'identique pour nous rapprocher des différences... La « figure-pont » se détache alors nettement dans la brume des relations sociales formalisées, en devenant une sorte d'archétype moderne d'un type de confrontation qui déplace les certitudes et met en question la disposition d'esprit à l'ouverture et au passage que signifie tendre un pont.

D'avantage encore sur les terrains de la diversité ou du handicap physique et psychiatrique, l'action de tendre un pont ne suffit pas à garantir la qualité ou la valeur de la traversée. Cette action est un travail constant qui n'attend pas de récompenses, c'est pourtant en définitive un travail fait sur son propre ego. Le démontrent bien des expériences fonda-

trices sur le terrain des conquêtes sociales, comme le questionnement de Franco Basaglia envers l'institution psychiatrique italienne, qui a remis en question le rôle de tous les acteurs sociaux qui participaient à cette longue bataille, et parmi eux, celles des artistes. Détruire l'institution psychiatrique n'impliquait pas seulement d'abattre les murs, mais aussi de reconnaître l'identité jusque-là totalement niée des patients en répondant à cette question : comment faire en sorte que 'l'intérieur' puisse se réapproprier le dehors ? Franco Basaglia avait invité un groupe d'artistes dans le cadre des premières expérimentations et tentatives d'une ouverture vers la société en 1973. Ils n'étaient pas des thérapeutes, mais simplement des artistes ou des personnes qui usaient du nom d'artiste pour se différencier du personnel médical qui travaillait dans les asiles. Basaglia s'adressait à eux en disant : « Est artiste celui qui sort de son propre cercle et réinvente ainsi son rôle dans son rapport avec les autres ». Refusant l'idée de guérir avec l'art ou de faire de l'art une forme de thérapie, la présence des artistes dans des lieux atypiques, comme ces hôpitaux italiens en transformation, fonctionnait comme des piliers de ponts qui ont soutenu l'éveil d'authentiques moments de libération humaine. Ce sont des années où les choix privés ont acquis une prégnance publique et politique et où l'artiste, en participant activement aux révolutions sociales en cours, a acquis clairement la fonction de « figure pont ». Ces expériences démontreront que c'est quand nous soutenons la recherche d'un chemin de libération des autres que nous trouvons nous-mêmes notre propre voie de liberté... et pour un artiste cette recherche prioritaire est au cœur de ses choix esthétiques et formels.

Les profondes transformations de la société qui ont eu lieu dans les années soixante et soixante-dix se traduisent par un appel constant à la participation dans tous les domaines. Dans ce climat, des auteurs comme Umberto Eco proposeront des concepts comme celui d'« œuvre ouverte », en soutenant que l'art n'est plus un problème de supports mais de

rapports, et des critiques comme Harald Szeemann constateront l'importance des jeux d'interaction entre corps, milieu, et rapport social, comme en témoigne son exposition de 1969 « *Quand les attitudes deviennent formes* ». Des artistes comme l'artiste relationnel belge Jacques Lennep questionneront plusieurs disciplines artistiques pour tester des théories comme celle de *3RE* : la relation structurale, la relation narration et la relation sociale.

Par la suite, dans les années quatre-vingt-dix, le critique d'art Nicolas Bourriaud reprend cet héritage en appelant « *art relationnel* » les pratiques produites à partir de la mise en relation aux autres. L'état de notre société de 'post-consommation' reconnaîtrait finalement à la relation elle-même le statut d'œuvre d'art et à l'artiste celle de 'producteur de rencontres', en considérant que l'exploration sur le terrain de 'l'interhumain' exprimerait le mieux la condition de l'homme dans le monde.

Proche historiquement de ces réflexions théoriques, la récente reconnaissance institutionnelle de pratiques artistiques sans finalité thérapeutique avec des personnes en condition de handicap nous situe dans une confrontation plus radicale – parfois plus authentique – de la relation. Les ponts demandent des bases encore plus solides à l'égard de ce type de relations créatives. Cette « esthétique active » qui trouve la matière artistique dans la relation même est contemporaine de micro-utopies, ou de '*dolce utopia*' selon l'expression de Maurizio Cattelan, présentes dans certains lieux de création contemporains (comme La « S » Grand Atelier à Vielsalm ou l'Atelier Blu Cammello à Livourne) qui se présentent comme des plateformes d'expérimentation à partir de pratiques de mixités entre artistes professionnels et artistes professionnels porteurs de handicap. En poursuivant la pratique des cadavres exquis des Surréalistes ou des peintures à quatre mains de Corneille et Macréau ou du groupe CoBra, ces lieux ont permis de reformuler et donner espace à cet instinctif besoin de contamination mutuelle

qui, dans l'art, n'a pas peur de priver une personne de son expressivité propre ni de plagier son œuvre.

Ces lieux, dits ateliers de création sans but thérapeutique, qui côtoient les frontières de l'art brut par le travail silencieux et secret de certains de leurs participants, comme Franco Bellucci et Eric Derkenne – ont assumé depuis des années une démarche-pont de mise en relation qui a permis la rencontre entre artistes en situation d'handicap dotés d'une solide expérience et des professionnels de plusieurs disciplines artistiques à travers des résidences de création. Dans ces rencontres sans impositions rigides et aliénantes aux autres et sans méthodologie prédéterminée, on ne recherche ni son propre bonheur (en restant attentif à l'admonition kantienne), ni l'efficacité des résultats, ce qui confirme une autonomie esthétique qui obtiendrait comme résultat secondaire une réelle intégration des artistes handicapés sur le terrain social et artistique.

La « figure-pont », tant dans le rôle des artistes que par les institutions en diapason avec ces choix, reste une figure intermédiaire. Elle ressemble à une coquille vide qui, près de l'oreille, fait vibrer l'oracle des voix ensevelies. Elle est toujours un défi en soi à parvenir à transformer la relation en véritable occasion de libération. Elle ira plus loin que les frontières de la dualité, poussant à un débordement des cadres et à la découverte de nouveaux langages... Un troisième langage ?

« S » DU CATCH ?

— BARNABÉ MONS —

Bif ! Paf ! Bing ! Depuis quelques années la « S » Grand Atelier, centre artistique ardennais, sis dans une caserne réaffectée, fait son entrée sur l’horizon de l’art et du divertissement.



Catch watrelos, Barnabé Mons



Dominique THEATE, 2008, Sans titre, Techniques mixtes, 304x240 mm

Une première publication marque l’aurore de ce rayonnement : la bande dessinée *Match de catch à Vielsalm*, jubilatoire et surprenante de collaborations littéraires et graphiques entre artistes civils et artistes handicapés, signature d’un nouveau genre issu des résidences menées à La « S » Grand Atelier. Quelques années plus tard, un premier colloque, *Grand Slam Champion*, interroge sous une imagerie de gala de catch les activités de la « S », confrontant les points de vue d’intervenants variés. Il est remarquable que parmi toutes les productions de ses ateliers, la « S » ait choisi l’œuvre de son résident prolifique Dominique Théâte, glorifiant le catch comme étendard de ses communications. Elle semblait correspondre à l’esprit combatif et piquant de l’équipe menée par Anne-Françoise Rouche : ce n’est pas un hasard puisque, intuitivement, les activités de la « S » présentent de nombreux points communs avec le catch.

Sport spectacle qui invite à la jubilation, à la participation – où le public, même s’il n’est pas dupe, se laisse prendre ; sport qui induit une narration exemplaire distinguant le « bien » du « mal » (comme le présente Roland Barthes dans *Mythologies*) : une lutte sportive qui aurait mal tourné, où la passion aurait pris le dessus et où « l’esprit sportif se serait perdu » (les limites du match, par exemple spatiales ne sont jamais respectées). Sport où chacun est dans le rôle que lui assigne son corps : les beaux gosses font les gentils, et les sales gueules font les méchants (où des liens intelligibles relient donc l’intérieur de l’extérieur) ; vilain petit canard du sport, un peu comme son négatif, sa face maudite, celle qu’on ne veut jamais voir (pourtant, on sait bien que dans le « vrai sport », il existe des choses comme le dopage, les matchs truqués...) ; sport où l’on peut tout à fait faire lutter David contre Goliath ; sport où sont théâtralisés tous les physiques hors normes héritiers du *Freak Show*... De quelle collision spectaculaire la rencontre du catch et des pratiques de La « S » est-elle née ?

La « S », comme le catch, organise des rencontres. Les rencontres à La « S » se font entre participants extrêmement différenciés. De la même façon,



Dominique THEATE, 2009, Sans titre, Techniques mixtes, 650x500 mm



Black eagles, Barnabé Mons



Dominique THEATE, 2008, Sans titre, Techniques mixtes, 600x450 mm



Bête humaine, Barnabé Mons

on ne cache pas l'étrangeté des artistes handicapés. Ceux-ci exercent sur nous, peut-être, un caractère de fascination... et de crainte. Alors pourquoi ne pas oser un parallèle de choc entre ce qui s'y fait et le catch ? À La « S », on représente les collaborations entre artistes déficients et non déficients comme des affrontements. Au catch, on triche ; à La « S », aussi. Il y a une espèce de trucage des résultats : on ne montre que le meilleur de la production, on ajoute parfois des narrations, on améliore le montage, ce qui fait hurler les fanas d'art brut, bien sûr. Comme à La « S », le catch transgresse les règles du sport, on l'a vu... Il transgresse de nombreux tabous, exprime les passions et, la plupart du temps, il est politiquement incorrect. La « S » transgresse l'ordre des classifications. Que ce soit les classifications d'« art outsider », d'« art contemporain », d'« art thérapie » n etc. Mais La « S » développe aussi tout un vocabulaire qui lui appartient : on y parle d'art « binôme », d'art « double », « d'inclusion », « d'intégration », de « contamination », de « création hybride » ou de « création siamoise ». Dans un cas comme dans les autres, cela peut entraîner des collisions, du mouvement – et on présente ça avec humour. Il y a de l'humour, un « décalage », de la provocation, de l'ironie. Le rôle de l'artiste y est celui de « l'entertainer ». Il s'agit de créer une narration qui maintienne la tension du public, qui apporte une émotion, la participation « active » et une jubilation. On ne cherche pas de gagnant au sens sportif. À La « S », on ne cherche pas de gagnant non plus. Et c'est avec cette force de frappe spectaculaire et fictive qu'on travaille à la modification de la perception des handicapés. Ce livre est aussi l'occasion de s'exprimer sur ces pratiques et de prendre, comme au catch, le public à parti...

La « S » Grand Atelier organise en atelier la rencontre d'artistes contemporains et d'artistes déficients mentaux, participants incomparables par leurs atouts et leurs handicaps. Là aussi, les différences servent la production des œuvres, résultats d'affrontements esthétiques ou narratifs amusés. Chacun apporte sa contribution à l'élaboration d'œuvres communes, selon ses compétences et ses élans créatifs, sans qu'il ne soit jamais question de désigner un gagnant ou un perdant ; chacun à travers ses pratiques artistiques offrant aux regards ses différences, au risque de déranger les publics habitués à un cloisonnage intellectuel rigoureux entre personnes handicapés et valides. Les concerts du groupe de rap'n'roll *Les Choolers*, créé à la « S », mettent ainsi en scène musiciens professionnels, bruitistes et chanteurs handicapés sous une dimension fascinante, généreuse et spectaculaire. Le handicap mental si bien dissimulé dans nos espaces publics impressionne assurément, et la « S » a décidé de n'en point faire tabou, de mêler ces artistes aux autres, au risque de convoquer l'humour, le décalage et l'ironie, loin du pathos habituellement lié aux représenta-

tions du handicap. Au-delà des conditions de production forcément particulières qui la caractérisent, La « S » s'est donnée pour mission d'attirer et de retenir l'attention des publics habitués des musées et des divertissements culturels par ses livres, expositions, et événements.

Si cette nouvelle « école » audacieuse, et souvent buissonnière, rencontre un certain succès dans le domaine du « divertissement » (nombreuses publications, participation au festival de bande dessinée d'Angoulême, expositions en Suisse et en France, concerts à l'Embobineuse de Marseille, à Berlin...), elle se heurte trop souvent aux interrogations et à la rigidité des classifications usuelles des milieux de l'art. Les portes des musées restent majoritairement fermées et les estimations marchandes difficiles. Si le catch transgresse les règles du sport par ses combats truqués, la « S » transgresse les règles de l'art brut, de l'art outsider, de l'art thérapie et de l'art contemporain par ses mariages arrangés entre « fous » et « pas fous », rendus possibles et choisis par Anne-Françoise Rouche, directrice des lieux tenant la place d'un arbitre sur le ring de catch. Elle réunit les intervenants, participe aux sélections lapidaires et aux montages des matières premières, autorise parfois la triche pour mieux faire briller les pierreries découvertes en chemin, se laisse huer parfois par les défenseurs de l'art brut qui supposent la perversion d'une présumée pureté originelle de l'artiste handicapé et continue de démontrer par ses choix et ses actions qu'il n'y a pas plus de loi effective à la « S » que sur un ring de catch. Seul l'accomplissement de l'expression des passions importe, dans une bonne humeur, un professionnalisme et une joie des échanges préservés tels un trésor.

Le catch est né de la rencontre de la lutte et du music-hall au fond d'une baraque foraine ; la « S » file une fusion d'énergies convergentes depuis un centre d'art. Chacun, d'origine modeste, voit depuis peu son blason patiné de la reconnaissance nouvelle d'esprits curieux, en lutte peut-être, malgré eux, contre la résignation aux cloisonnements et aux règles de l'art. Sans conteste, La « S » s'est lancée dans une lutte amusée contre la stigmatisation du handicap mental et pour la légitimation de productions artistiques d'un genre nouveau, combinant les savoir-faire d'artistes bien différents. Dans ce cadre combatif et parfois provocateur, l'imagerie du catch semble avoir spontanément émergé des productions des ateliers de La « S », telle une mise en abyme de ses activités batailleuses menées loin de tout académisme. *Pif ! Paf ! Bing ! Hourrah !* La « S » a rencontré le catch et ses premiers succès. Mais depuis peu l'imagerie du catch s'estompe à La « S », tandis que s'annonce une ère nouvelle : La « S » a fait le choix d'une iconographie plus radicale dans le propos, celle de la guerre de l'*Army Secrète* menée par Moolinex. La lutte se durcit...



Bruno Ledez, Barnabé Mons



Travesti Man, Barnabé Mons



The Choolers Division en concert à Liège, mai 2014 avec masques de catcheurs. © Dominique Bernard Moseprod Concrete Man

BANDE DESSINÉE, ART BRUT ET DISSIDENCE

— ERWIN DEJASSE —

Raconter par l'image est une activité que l'on peut supposer aussi ancienne que l'apparition de l'humanité. Sans verser dans l'excès qui consiste à envisager les peintures pariétales du Paléolithique comme des proto-bandes dessinées – on peine à y discerner de véritables séquences d'images –, force est de constater le caractère résolument narratif des premières expressions plastiques connues.

Caractéristique que l'on retrouve ensuite, entre autres, dans les peintures et reliefs de l'Égypte pharaonique, les chapiteaux des églises romanes, les peintures de Bruegel ou de Jérôme Bosch, le plafond de la chapelle Sixtine, *Le Sacre de Napoléon* par Jacques-Louis David... L'histoire de l'art telle qu'elle est généralement enseignée et traitée dans les ouvrages de référence nous apprend que le narratif a longtemps été une des composantes essentielles de la création plastique jusque *grosso modo* la moitié du XIXe siècle. Avec les impressionnistes, le sujet traité n'est désormais plus essentiel et se dissout, Wassily Kandinsky fait disparaître ce même sujet avec ses premières compositions abstraites et les ready-made de Marcel Duchamp proclament que ce n'est plus tant l'œuvre dans son aspect formel qui importe que l'idée qui la sous-tend. En à peine un demi-siècle, les beaux-arts ont liquidé la question du narratif.

Sans nécessairement chercher à établir de liens de causalité, il est frappant de constater que cette liquidation est globalement concomitante avec l'apparition des principes fondateurs de la bande dessinée, soit l'articulation d'images séparées qui sont autant d'espaces temps agencés sous forme de séquences. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, ce nouveau mode d'expression reprend à son compte la fonction narrative délaissée par la création picturale.

LES DERNIERS REFUGES DU RÉCIT

Or, raconter une histoire par le truchement du dessin est une activité naturelle, indéfectiblement caractéristique de l'esprit humain. Observer un enfant en train de dessiner est riche d'enseignements, singulièrement s'il méconnaît ou s'il se soucie peu des « règles » de perspective, de composition et d'anatomie. Souvent, ses dessins se composent de signes assez simples. Les personnages sont schématiques (un cercle – frappé, le cas échéant, de signes

élémentaires évoquant les yeux, le nez ou la bouche – prolongé par une surface en guise de corps et de traits figurant les membres suffisent à les faire exister), les accessoires et les éléments de décors se limitent généralement à ce qui est utile pour raconter l'histoire exprimée dans le dessin. Ces signes élémentaires sont combinables à l'envie à l'instar de pictogrammes et sont intrinsèquement narratifs. Ils possèdent – davantage que des dispositifs plus complexes exigeant, par exemple, la répétition systématique de détails anatomiques ou de décors fouillés – une indéniable plasticité narrative. Ceci tend peut-être à expliquer le choix fait par un nombre appréciable d'auteurs de bande dessinée d'opter pour un semblable dénuement graphique observable entre autres chez Calpurnio, Matt Feazell, John Porcellino, Parrondo ou Maaïke Hartjes¹. D'autre part, dans son opus majeur *L'Ascension du Haut Mal*, David B. se représente enfant en train de dessiner de foisonnantes scènes de batailles dont l'auteur montre clairement qu'elles sont l'expression spontanée d'une nécessité impérieuse de raconter par le dessin qui se prolongera plus tard à travers des dispositifs plus codifiés propres à la bande dessinée.

« Ne pas être anecdotique » est une règle implicite – voire explicite – qui a longtemps imprégné en profondeur l'enseignement artistique et les productions issues de ce que l'on nomme communément l'art contemporain. La bande dessinée, en revanche, est souvent décrite comme le dernier refuge du récit. Toutefois, la fonction narrative n'a jamais totalement disparu de la création plastique mais a surtout investi les marges des circuits traditionnels de l'art contemporain. Outre les dessins d'enfant, la fonction de récit est omniprésente chez les peintres de rue en Afrique subsaharienne ou à Haïti ou dans ce que l'on nomme l'art brut et l'art outsider.

On doit au peintre et sculpteur Jean Dubuffet (1901-1985) l'invention du premier terme. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, dépit par l'art de son temps qu'il relève de l'académisme ou de l'avant-garde, il se met en quête d'un art « *affranchi de tout modèle venu de la tradition ou de la mode, affranchi surtout de toute compromission sociale, un art indifférent aux applaudissements des initiés, un art procédant de l'effieusement mental et d'une nécessité intérieure quasiment autiste. Telle est la définition qu'il a donnée de l'art brut.* ». ² Si, dans sa recherche d'authenticité originelle, Dubuffet témoigne d'un très grand intérêt pour les dessins et peintures réalisées par des enfants, c'est surtout



Wouter Coumou, {Maandag 17 Augustus 1998, Wouter en Mama op weg naar Kolding, ...} stylo bille sur papier, 25x32, 7cm, 1994-2004, Collection Madmusée.

¹ — Voir Thierry Groensteen, « Du minimalisme dans la bande dessinée », *9e Art* n°6, janvier 2001, p. 84-93.

² — Michel Thévoz, « Art brut », Emmanuel de Waresquiel, *Le Siècle rebelle, dictionnaire de la contestation au XXe siècle*, Paris, Larousse, p. 50-51



Masist Gül, {Kaldırım Destani – Kaldırımilar Kurdunun Hayati}, vol. 4, © BAS, 2006.

sur les créateurs marginalisés, incapables de se conformer aux normes sociétales qu'il porte son dévolu : prisonniers, « innocents du village » et surtout malades mentaux... Une bonne part des œuvres qu'il réunit dans sa Collection de l'art brut provient d'hôpitaux psychiatriques.³

La notion d'art outsider est quant à elle beaucoup plus récente. Elle embrasse grosso modo l'essentiel des créations situées dans cet entre-deux entre l'art brut et ce que Jean Dubuffet nommait les « arts culturels » soit les créations ayant droit de citer dans les musées, galeries et autres cercles légitimés par l'« institution artistique ». Soit des créateurs « asociaux » mais dont les œuvres ne sont pas exemptes d'influences venues des « arts culturels » ou encore des individus plus ou moins intégrés socialement mais dont les réalisations se situent résolument en rupture par rapport aux poncifs de la création « culturellement légitimée ».

POUR UN ART ANECDOTIQUE

Il existe donc, un vaste champ de la création plastique où les artistes transgressent le tabou culturel de l'anecdotique soit de manière délibérée, soit par méconnaissance des usages en vigueur. La bande dessinée, quant à elle, est par essence narrative. Rien de surprenant, dès lors, qu'un nombre appréciable d'artistes bruts ou outsiders y puisent une bonne part de leur inspiration.

L'américain Henry Darger (1892-1973) est placé dès l'âge de sept ans dans un foyer catholique. Solitaire, sa vie d'adulte est une succession de petits emplois. Cinquante années durant, il remplit des milliers de pages de textes et réalise d'innombrables dessins de très grands formats. Son œuvre majeure s'intitule : *L'Histoire des Vivianes dans ce que l'on appelle les Royaumes de l'Irréel, ou la Tempête guerrière Glandeco-Angelinienne, causée par la Révolte de l'Enfant Esclave*.⁴ Récit de plus de quinze mille pages, sans doute inspiré par la Guerre de Sécession. Celui-ci relate le combat manichéen des Vivian Girls aidées du Capitaine Henry Darger face au peuple esclavagiste de Glandelinia. Souvent, les gigantesques compositions qui accompagnent le texte figurent, dans des décors paradisiaques, des petites filles nues pourvues de sexes masculins sauvagement violentées par des hordes de



Chéri Samba, {Condamnation sans jugement}, acrylique sur toile, 80x100cm. Collection privée.

cow-boys ou de soldats de l'époque victorienne. Pour concevoir ses dessins, Darger décalque motifs, décors et personnages notamment dans les *daily strips* et les *Sunday pages* des quotidiens de Chicago. Ses petites filles empruntent souvent leur physique à l'orpheline *Little Annie Rooney* de Darell McClure et Brandon Walsh. Parfois, apparaissent çà et là quelques textes souvent inscrits dans des cadres ou dans des bulles. Art Spiegelman et Françoise Mouly ont publié un article sur cette œuvre aussi invraisemblable que fascinante dans leur fameuse anthologie *Raw* et en ont reproduit plusieurs extraits.⁵

Dans le numéro suivant de la même revue, ils consacrent huit pages à des reproductions de peintures de Chéri Samba.⁶

Autodidacte, né en République démocratique du Congo en 1956, celui-ci ouvre une boutique à Kinshasa au milieu des années 70. À la manière des peintres hollandais du XVII^e siècle, il réalise souvent plusieurs versions d'un même tableau. Ses créations traitent du racisme, des rapports complexes entre occidentaux et africains, de la corruption, des dangers du SIDA... Il introduit dans ses peintures nombres de dispositifs dominants dans la bande dessinée, forme d'expression qu'il a pratiquée à ses débuts : coprésence du texte et de l'image, dialogues inscrits dans des bulles, fragmentation de l'espace en plusieurs cases, enchaînement séquentiel des images... Si les créations respectives de Samba et de Darger s'opposent par bien des points, elles entretiennent toutes deux des liens très étroits avec la bande dessinée tant en ce qui concerne ses codes que son imagerie. Leur présence au sommaire de *Raw* entre Tardi, Burns, Tsuge ou Herriman s'inscrit en parfaite cohérence avec la démarche éditoriale de la revue. Mouly et Spiegelman publient ce que la bande dessinée a produit – et continue à produire – de plus novateur. Qu'il s'agisse de récits basés sur des schémas relativement classiques ou d'expériences graphico-narratives qui transgressent les usages dominants du média, qui se situent à la limite entre la bande dessinée et d'autres champs de la création. Dans *Raw*, ces « cas limites » que sont Darger et Samba côtoient les approches toutes aussi « excentrées » de Gary Panter, Sue Coe ou Kiki Picasso.

Henry Darger et Chéri Samba ne sont pas, loin s'en faut, les seuls artistes étiquetés « bruts » ou « outsider » à réinjecter un ensemble de motifs ou d'usages issus de la bande dessinée dans la création plastique. Les dessins – et les textes des chansons – de l'Américain Daniel Johnston (né en 1961) s'articulent autour d'un panthéon éminemment personnel, aussi complexe que cohérent, constitué de



David B., {L'Ascension du Haut Mal}, volume 1, L'Association, 1996, © David B. et L'Association



Rory Hayes, {Bogeyman Comics}, n°2. Droits réservés.

3 — La Collection de l'art brut est conservée depuis 1976 dans le château de Beaulieu à Lausanne lequel constitue, selon les termes-mêmes de Dubuffet, un anti-musée.

4 — *The Story of the Vivian girls in what is known as The Realms of the Unreal or the Glandelinian War Storm or the Glandico-Abbenian Wars caused by the Child Slave Rebellion*

5 — *Raw* vol. 2, n°2, Penguin Book, 1990.

6 — *Raw* vol. 2, n°3, Penguin Book, 1991.



Charlotte Salomon, (Leben ? oder Theater ?), gouache sur papier, 1940-1942, collection Joods Historisch Museum Amsterdam

figures maléfiques ou bienfaisantes tels un canard, une étrange grenouille aux yeux exorbités, un avatar du personnage de dessin animé *Casper the Friendly Ghost*, Laurie son amour de toujours et une cohorte de super-héros protecteurs dont Captain America. Le tout mêlant allègrement texte et images.

Wouter Coumou (né en 1957) est un artiste néerlandais dont les dessins réalisés au Bic sont souvent agrémentés de bulles. Il réalise ses premières compositions en 1994 lorsqu'il intègre un atelier artistique pour handicapés mentaux. Son œuvre se compose aujourd'hui de plusieurs milliers de dessins qui forment un cas unique de journal intime uchronique. Si les parents de Coumou se sont séparés en 1972, ils forment toujours un couple dans ses compositions, expression d'une époque révolue qui désormais se prolonge dans ses dessins.

Les emprunts issus de la bande dessinée sont aussi fréquents, à nouveau, dans les réalisations d'enfants. Peu au fait des questions touchant à la légitimité culturelle du neuvième art, ces derniers font flèche de tout bois et incorporent dans leurs créations toutes les images et tous les codes qui sont susceptibles de nourrir leurs créations sans se soucier des hiérarchies implicites. Démarche qui caractérise aussi les artistes mentionnés ci-dessus. Les créateurs bruts ou outsiders dialoguent avec la bande dessinée sans *a priori* alors que son recyclage par les « arts culturels » se double souvent d'un regard ironique, d'une distanciation postmoderne. Les agrandissements de cases de Roy Lichtenstein en étant sans doute la manifestation la plus évidente.

VERS UNE BANDE DESSINÉE BRUTE ?

—

A priori, si l'on s'en tient, *stricto sensu*, aux textes fondateurs de Jean Dubuffet, l'existence-même d'une « bande dessinée brute » s'avère impossible. À un certain stade de sa réflexion, le peintre et théoricien définit l'artiste brut comme « indemne de culture artistique ». Or, la pratique de la bande dessi-

née repose sur un arsenal de codes, de conventions voire de règles préalables qui autorise difficilement « [...] l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions » Jean Dubuffet, *L'Art brut préféré aux arts culturels*, 1949 repris dans *Prospectus et tous écrits suivants*, vol. 1, Gallimard, « NRF », 1967, p. 202. »⁷

En 1975, Michel Thévoz, alors conservateur de la Collection de l'art brut, publie un premier ouvrage de synthèse. Sobrement intitulé *L'Art brut*⁸, celui-ci étudie l'œuvre d'une vingtaine de créateurs qui, selon ses propres termes, échappent au « colonialisme culturel ». Chose étonnante, le premier artiste traité se nomme Rodolphe Töpffer. Se gardant bien d'assimiler le dessinateur genevois au mouvement théorisé par Dubuffet, Thévoz souligne, toutefois, le caractère résolument anticonformiste de sa conception de l'art, son embarras face à la virtuosité des peintres de son temps, l'intérêt qu'il porte aux créations enfantines, sa prédilection pour le dessin au trait dans lequel il perçoit d'énormes potentialités, des vertus expressives absentes dans le « noble art » prémédité de la peinture... Thévoz ajoute que Töpffer « *transgresse allègrement l'opposition millénaire entre l'écriture et la figure* » et qu'il « *est le premier sans doute à avoir tiré parti des possibilités du papier-report lithographique pour traiter simultanément et intégrer les figures et le texte en suivant le fil d'une écriture unique.* » En somme, l'émergence d'une pensée du récit séquentiel en image et la mise en place de dispositifs qui feront florès dans ce que l'on nommera, un siècle plus tard, la bande dessinée, sont envisagés par Michel Thévoz comme relevant de l'émancipation face au « *conditionnement académique* » et aux normes esthétiques, une manière de se « *placer en dehors de la sphère artistique.* »

7 — Ceci posé, il est évident qu'il existe des créations qui relèvent indéniablement de la bande dessinée et entretiennent d'évidentes sympathies avec le courant artistique théorisé par Jean Dubuffet ou qui, le cas échéant, sont susceptibles de rejoindre cet ensemble un peu fourre-tout que l'on nomme l'art outsider.

8 — Michel Thévoz, *L'Art brut*, Genève, Skira, 1975.

Les bandes dessinées auxquelles on appose, à tort ou à raison, les qualificatifs « bruts » ou « outsider » fascinent par leur génie paradoxal, par leur capacité à faire « ce qu'il ne faut surtout pas faire », par leur aptitude à rendre caduc n'importe quelle grille d'analyse. Comme le note très justement Paul Karasik qui les a redécouverts, les invraisemblables récits de Fletcher Hanks n'auraient sans doute pas pu voir le jour si l'auteur n'avait débuté sa carrière durant une période charnière où un nouveau support – le comic book – ne s'est pas encore imposé de normes, ce laps de temps très bref durant lequel tout est à nouveau possible⁹. De même, l'œuvre de Rory Hayes (1949-1983) émerge à un moment-clé qui autorise à nouveau toutes les audaces. La situation de *statu quo* dans laquelle s'est enfoncée de la bande dessinée américaine de l'après Comics Code est telle que toute forme de réaction à son égard ne peut être que radicale, violente, transgressive. Personnalité borderline, associable, toxicomane, Hayes est une figure météorique de la presse underground de la fin des années soixante et des années soixante-dix. L'auteur nous donne à voir un univers névrotique suintant la paranoïa dans ses moindres recoins, une horreur idiosyncrasique qui, à tout moment, semble susceptible de nous engloutir définitivement ; l'expression d'un mal être abyssal dont toute forme de rémission est exclue. Pourtant, aux antipodes d'un Breccia ou d'un Buzzelli, la puissance visionnaire qui se dégage des bandes dessinées de Rory Hayes ne repose sur aucune virtuosité, sur aucun effet de dramatisation maîtrisé. Le trait est enfantin, les compositions malhabiles et les scénarios bancals. Ce monde-là est d'autant plus hallucinant qu'il conjugue horreur et naïveté.

Autre personnalité au destin tragique, Masist Gül (1974-2003) correspond précisément au profil de l'artiste brut tel que l'a décrit Jean Dubuffet, solitaire, asocial et totalement étranger aux milieux artistiques. Bodybuilder de nationalité turque, abonné aux rôles de mauvais dans d'obscurs films de

série Z, il est l'auteur d'une œuvre protéiforme réalisée dans le plus grand secret que seuls quelques proches amis ont pu voir de son vivant. On lui doit de très nombreux poèmes, peintures et collages ainsi qu'une bande dessinée réalisée, pour l'essentiel, au Bic durant les années 80. Dans ce récit de près de trois cent pages intitulé *Mythe urbain – La vie du loup des villes* (Kaldirim Destani – Kaldirimlar Kurdunun Hayatı), les dialogues contenus dans les bulles ont la particularité d'être versifiés. L'histoire, située entre 1905 et 1978, est une longue lamentation caractérisée par la récurrence de scènes ultra violentes, réminiscence possible des films dans lesquels il a tourné. Ses personnages souffrent de solitude et sont perpétuellement victimes des abus des individus qu'ils croisent durant leur errance. Cette bande dessinée d'une beauté malade est le reflet des tourments et du profond mal être qui ont caractérisés la vie de son auteur.¹⁰

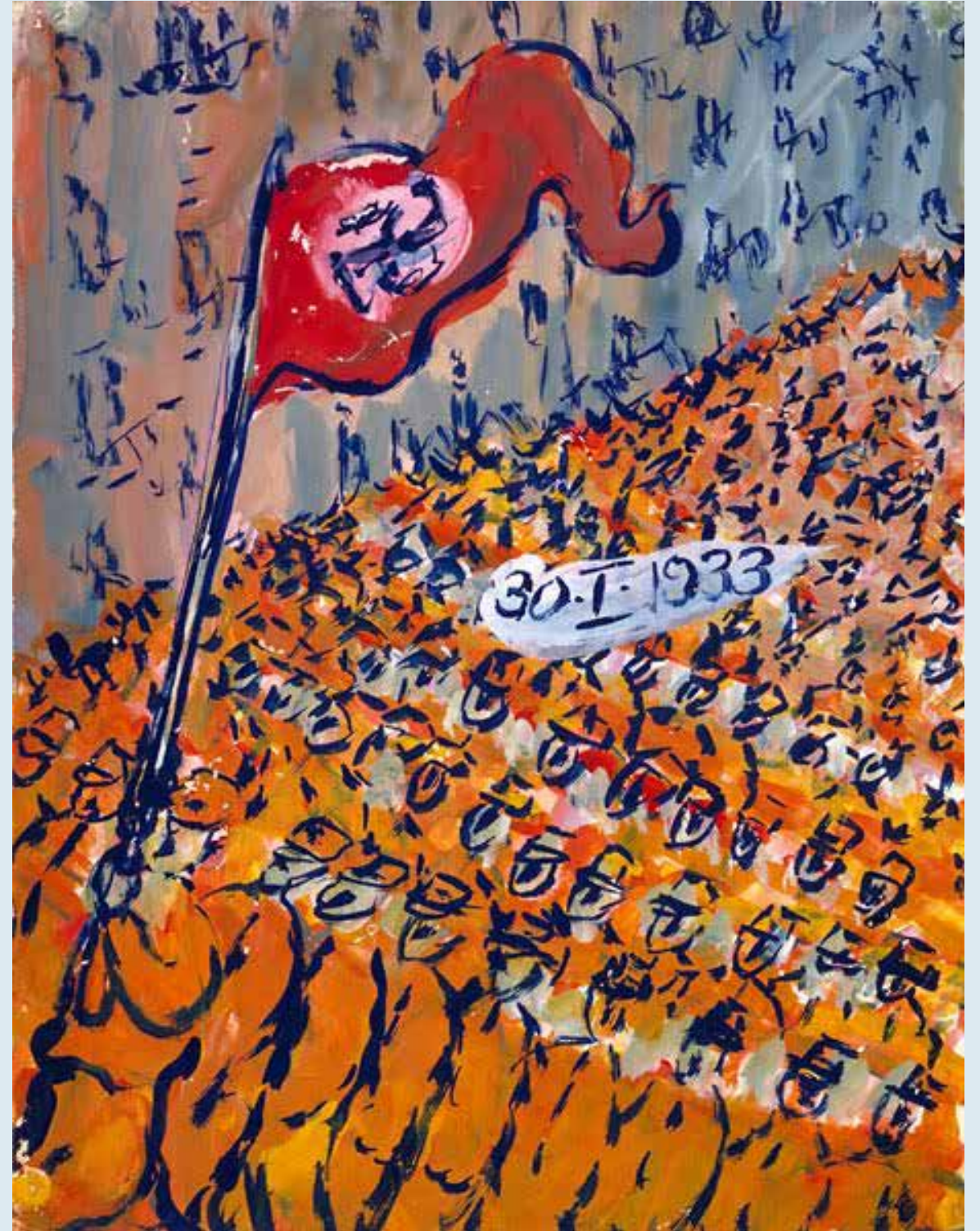
DES LIENS IMPROBABLES

En faisant de l'œuvre de Rodolphe Töpffer une forme de dissidence, c'est l'invention-même de la bande dessinée qui est envisagée comme une subversion des poncifs de l'art académique. Cependant, en plus d'un siècle et demi d'existence, cette forme d'expression n'en a pas moins construit ses propres carcans, n'évitant pas, à son tour, l'académisme sclérosant, l'éternel ressassement de formules éprouvées. D'où l'émergence, au sein même du champ de la bande dessinée, de nouvelles fractions dissidentes. Dans l'anthologie *Le Coup de grâce*, ouvrage collectif publié par l'éditeur bruxellois *La Cinquième Couche*¹¹, on peut lire en page une : « *On a envie d'articulations qui nous étonnent, de liens improbables, d'autres as-*

10 — Kaldirim Destani – Kaldirimlar Kurdunun Hayatı (*Mythe urbain – La vie du loup des villes*) de Masist Gül a été originalement publié en 2006 par BAS à Istanbul sous la forme de six fascicules reproduisant les carnets originaux de l'auteur.

11 — *Le Coup de grâce*, La Cinquième Couche, 2006.

9 — Voir ici l'article de Kris Jacobs consacré à Fletcher Hanks.



Charlotte Salomon, (Leben ? oder Theater ?), gouache sur papier, 1940-1942, collection Joods Historisch Museum Amsterdam.



Daniel Johnston, {Bored Again Christian}, bic et gouache sur papier, 27,9x21,5, 2000, Collection privée.

sociations narratives. Les fonctions du 'récit' nous ennuient et on suffoque. » Ces quelques lignes résument bien, me semble-t-il, un état d'esprit largement partagé par les éditeurs dits indépendants apparus au sortir d'une décennie 80 globalement peu innovante. Ceux-ci se sont positionnés comme une alternative esthétique et économique – voire politique – face au conservatisme des grandes maisons d'édition. En titrant sa publication collective *Hôpital brut*, l'éditeur *Le Dernier Cri* s'est sciemment placé dans l'orbite du courant défini par Jean Dubuffet. *Raw Vision*, principale revue dévolue à l'art outsider, a d'ailleurs consacré un important article au collectif marseillais¹². Les artistes publiés par *Le Dernier Cri* empruntent à la création brute certains de ses traits saillants : expressionnisme radical défiant la notion de bon goût, refus du « bien dessiné », recyclage d'images préexistantes, narration déstructurée... D'autres symptômes témoignent avec éloquence que de nouveaux dialogues esthétiques sont en train de se nouer comme la présence au sommaire du recueil *Le Muscle carabine* édité par Stéphane Blanquet de l'artiste outsider Chris Hipkiss. En témoigne aussi l'ouvrage *Match de catch à Vielsalm* réunissant des auteurs issus ou proches de l'éditeur franco-belge Frémok et des créateurs issus de La « S » Grand Atelier, lieu de création artistique pour personnes handicapées mentales.¹³ Sans nécessairement parler, dans chacun des cas, d'influences directes, les affinités avec la mouvance outsider sont également perceptibles chez des créateurs de bande dessinée comme King Terry, Gary Panter, Takeshi Nemoto, MS Bastian, Laurent Lolmède, Daniel Cressan, Matthew Thurber ou JM Bertoyas.

Dans le volume deux de *L'Éprouvette*, sous la rubrique *Érosion progressive des frontières*, Jean-Christophe Menu se penche sur les peintures de l'artiste juive allemande Charlotte Salomon (1917-1943).

Il les envisage comme une bande dessinée qui

s'ignore, une œuvre résolument narrative mais qui emprunte d'autres dispositifs que ceux habituellement en vigueur dans ce mode d'expression. Réalisée dans le contexte douloureux de la persécution des populations juives par les nazis, il s'agit d'une bien d'une création de « nécessité intérieure » pour reprendre les mots de Menu lorsqu'il évoque les aspirations à l'origine de la création de sa maison d'édition L'Association.¹⁴ Il est tentant d'établir un lien virtuel entre cette bande dessinée de « nécessité intérieure » et les ouvrages dont « les auteurs tirent tout de leur propre fond »¹⁵ envisagés par Dubuffet. De part et d'autre, la question du « moi » constitue un enjeu supérieur. Il s'agit d'exposer ici sa singularité laquelle peut s'exprimer par l'exhibition sans fard de son propre quotidien ou par le truchement d'un *alter ego* plus ou moins fantasmé, quitte à opter pour le travestissement. Dans les créations de Henry Darger, Chéri Samba, Daniel Johnston, Wouter Coumou ou Charlotte Salomon – voire dans certains dessins d'enfants lorsqu'ils se représentent dans leur environnement intime, aux côtés de leurs proches ou endossant le costume d'une princesse, d'un vampire ou d'un justicier masqué –, on retrouve cette même monstration de l'intime qui fait écho aux différents registres de l'autobiographie dessinée incarnés, entre autres, par Art Spiegelman, Baudoin, Julie Doucet, Lewis Trondheim, JC Menu, David B., Chris Ware, Fabrice Neaud, Matti Hagelberg, Stéphane Blanquet ou Killoffer.

Il apparaît désormais indéniable que les expressions brutes ou outsider ouvrent de nouveaux horizons à un bande dessinée ambitionnant plus que jamais de se redéfinir en érodant les frontières qui lui ont été assignées, en se créolisant avec les autres expressions plastiques en dissidence.

Article publié sur le site :

<http://neuiemart.citebd.org>

12 — *Raw Vision* n°29, 1999

13 — Voir l'article d'Alexandre Balcaen et Carmela Chergui sur *Match de catch à Vielsalm* : <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article40>

14 — Jean-Christophe Menu, *Plates-bandes*, L'Association, 2005, p. 25.

15 — Jean Dubuffet, *L'Art brut préféré aux arts culturels*, op.cit.

LA « S », FRÉMOK, PÉRISCOPAGES

UNE NÉCESSITÉ COMMUNE DE SE JOUER DES CATÉGORIES EXISTANTES

— MORVANDIAU —



Affiche Périscopages 2011 Aurélie WILLIAM-LE-VAUX © festival Périscopages

« Malheureusement, ce statut de la théorie est renforcé par les attentes sociales. Dans toutes les disciplines, la théorie est placée plus haut que l’empirie, que l’expérience. Plus les savants deviennent célèbres et plus ils deviennent « théoriques ». Sur leurs vieux jours, tous les savants deviennent philosophes, surtout quand ils ont eu un prix Nobel... Ces considérations très générales sont importantes parce qu’elles font partie des obstacles au progrès de la science sociale et, entre autres, de la communication des résultats du travail scientifique dans les sciences sociales. »

Pierre Bourdieu¹

Centre d’art, maison d’édition ou manifestation consacrée à la bande dessinée d’auteur, les trois entités que constituent La « S » Grand Atelier, le Frémok et Périscopages² sont très régulièrement enjointes de justifier leurs pratiques et leurs identités. Parmi les questions récurrentes et respectives qui leur sont posées : êtes-vous des art-thérapeutes ? Est-ce de l’art brut ? Est-ce de l’art contemporain ? C’est coté ? Est-ce l’image ou la narration qui prime ? Est-ce vraiment de la bande dessinée ? Vous en vivez ? N’est-il pas irresponsable d’organiser une manifestation gratuite sur des artistes inconnus avec de l’argent public ? Où ont lieu les dédicaces ?

Si l’activité artistique comme facteur d’émancipation pour l’artiste et pour le public – facteur dont l’évaluation peine à rentrer dans des grilles administratives – est une conviction implicitement partagée par les trois structures, toutes trois sont dans le même temps confrontées aux impératifs supposés – fonctionnels, connus, rabâchés et donc rassurants – de leurs finalités : occupation, soin, professionnalisation, business, divertissement ou rayonnement ? Pour celui ou celle qui les pose, toutes ces

1 — Cours au Collège de France du 25/01/1990, Sur l’État (Seuil/Raisons d’Agir, 2012).

2 — Cette dernière s’est auto dissoute en 2011, après dix années d’activité, pour des raisons qui, si elles ne sont pas complètement étrangères au sujet traité ici, seraient trop longues et complexes à exposer dans ce cadre. Pour une plus grande clarté de compréhension, nous parlerons ici des trois structures au présent.



COLLECTIF Aktion Mix Comix Commando n°9 En avant la ganache !, 2013

→ Extraits du livre *En avant la ganache*, éditions FRMK/La « S »

Auteurs du collectif *Frémok* et du collectif *Nos Restes* (Bruxelles), artistes de La « S » Grand Atelier et leurs animateurs d’atelier (eux-mêmes artistes), étudiants, amis, enfants, gens de passage...

Ouvrage fruit d’une résidence menée à La « S » Grand Atelier durant l’été 2012 et paru en 2013 ; livre interactif où le lecteur est invité à créer son propre montage narratif, conçu à partir des films : *Walk the line* et *Le plus grand cirque du monde*. Les textes sont de Kostia Botkine (The Choolers), soutenu par Carl Roosens (Nos Restes).

Depuis sa rencontre en 2007 avec Richard Bawin (artiste historique et protéiforme des ateliers de La « S »), Thierry Van Hasselt a développé un projet collectif de création en bande dessinée qui tente d’abolir la sacro-sainte notion d’auteur : l’*Aktion Mix Comix Commando* (AMCC). Après avoir écumé bon nombre de festivals de BD et autres évènements culturels en tous genres, l’AMCC est rentré au bercail, là où tout avait commencé en 2007. Fin août 2012, une joyeuse bande de créateurs de tous poils s’est donc retrouvée à La « S » à Vielsalm, pour rendre hommage à l’univers cowboy du chanteur Kostia Botkine. En est ressorti un travail haut en couleur, avec une large mixité des médiums : linogravure, collage et couture. *Photos* © Nicolas Bomal/La « S » Grand Atelier.

Publication :
En avant la ganache, Éditions FRMK/La « S »,
Aktion Mix Comix Commando # 9 Collectif,
Hors collection, Août 2013. Sélection 2014 pour
le *Prix de la BD alternative* au FIBD d’Angoulême.
Impression à la demande.

www.aktionmixcomixcommando.wordpress.com
www.fremok.org
www.lasgrandatelier.be









questions – esthétiques, morales, sociales, économiques ou politiques – renvoient à des catégories qui relèvent de l'évidence mais révèlent surtout une forme d'ignorance à l'endroit des motivations et des modalités d'existence des domaines concernés.

La « S », *Frémok* et *Périscopages* ont en commun d'avoir été initiées et d'être conduites par des artistes. Ceux-ci sont soucieux de valoriser des pratiques et des réalisations singulières, d'imaginer et de mettre en œuvre des conditions d'élaboration, de diffusion et de médiation qui soient fidèles aux créations et à leurs auteurs eux-mêmes. À l'image de *Grand Slam Champion*, cette « tentative d'intelligence collective » qui a pris corps après cinq années de résidences effectives, les artistes à l'initiative de ces trois structures, s'ils ne négligent pas la réflexion, partagent avant tout une culture du faire : d'abord dans leur rapport à l'apprentissage et à la transmission, ensuite via leur pratique personnelle et, enfin, par ce travail de mise en relation et d'élaboration réalisé avec d'autres artistes, résidents de La « S », membres du catalogue du *Frémok* ou invités de *Périscopages*. Se libérer et se jouer des catégories, et donc des préjugés – les siens propres, et ceux que la société nous renvoie – relatifs au handicap mental, à l'art ou à la bande dessinée passe en premier lieu par des expériences et des rencontres humaines et artistiques. Souvent initiées de façon plus intuitive que réfléchie et traduites par et dans un travail de création, celles-ci acquièrent un statut de témoignage à la fois concret, sensible et éclairant.

Comme l'édition alternative en bande dessinée apparue à l'aube des années nonante ³ – qui revendiqua une forme de pédagogie par l'exemple mais se réappropria également, avec force, la question de son positionnement dans l'histoire de la bande dessinée et celle de l'élaboration d'un discours théorique et critique digne de ce nom – La « S » affirme sa volonté de faire du *3e langage* un véritable manifeste.

Lors de mon intervention au cours du *Grand Slam Champion*, j'ai exprimé mon étonnement quant au caractère relativement récent des initiatives communes entre art outsider et bande dessinée alternative, en particulier via le projet *Match de Catch* à Vielsalm, tant la proximité entre ces démarches me paraissait relever d'une familiarité très complice. Outre la singularité des travaux défendus et le fait que des artistes portent ces projets de A à Z sous tous leurs aspects, il me semble que d'autres points communs rapprochent, de fait, des structures telles que La « S », *Frémok* et *Périscopages*. D'abord, la si-

³ — à laquelle *Frémok* puis *Périscopages* participèrent avec beaucoup d'autres.



Affiche Périscopages 2011 par Jochen GERNER © festival Périscopages

tuation apparemment paradoxale de domaines artistiques généralement considérés comme mineurs, qu'on parle ici d'art outsider ou de bande dessinée : la grande liberté créatrice procurée par le fait d'évoluer dans des marges – et donc loin des canons traditionnels – existe simultanément malgré ou avec les difficultés qu'impose une (re)connaissance institutionnelle et symbolique limitée. Si la bienveillance et la curiosité sont de temps en temps de mise, d'autres fois ce sont la condescendance ou le mépris qui s'affichent : la méconnaissance est très souvent la règle, et oblige les artistes porteurs de ces projets à déployer des trésors de persévérance, d'explicitation et de synthèse pour resituer la pertinence de telle ou telle proposition auprès d'un partenaire potentiel. En se positionnant culturellement de façon différente mais pas exclusive, les ambitions de La « S », Frémok ou PÉRISCOPAGES dépassent la tentation de l'*entre soi* que génèrent parfois les expériences alternatives. Travaillant à la croisée d'organisations alternatives et institutionnelles, publiques et privées, à but lucratif ou non, les trois structures ne peuvent éluder des problématiques issues de réalités variées : Comment les productions de La « S » se situent-elles vis-à-vis du marché de l'art ? Dans le cadre de l'institution de soins psychiatriques qui l'héberge, La « S » doit-elle élargir ou restreindre ses critères d'accueil d'artistes handicapés mentaux ? Quels sont les enjeux créatifs et humains au sein d'un binôme d'artistes constitué à La « S » ? Comment le Frémok fait-il face au contexte de surproduction en bande dessinée dans les librairies ? Les labels « art outsider » ou « roman graphique » sont-ils le signe d'une évolution fructueuse ou celui d'une récupération mortifère ? Les notions de bande dessinée et d'exposition peuvent-elles cohabiter ? Au regard de l'importance accordée par les collectivités locales à la couverture médiatique d'un événement, *PÉRISCOPAGES* doit-elle revoir sa politique de relations aux médias ?

Sans jamais perdre de vue leurs finalités artistiques, contribuant par l'exemple à l'ébranlement des représentations figées et se nourrissant des aller-retours entre théorie et pratique, La « S », *Frémok* et *PÉRISCOPAGES* stimulent des imaginaires puissants car ancrés à des réalités singulières, dans des cadres collectifs qui ne craignent ni les chemins de traverse ni les rebondissements. Gageons que, contrairement à l'inertie théorique décrite par Pierre Bourdieu dans le champ des sciences sociales, la publication de ce manifeste du 3^{ème} langage sera un outil réflexif et une étape supplémentaires du défrichage toujours en cours dans le champ de l'art, qui facilitera l'apparition de nouveaux horizons – et, qui sait, inspirera d'autres initiatives du même tonneau.

SAVIEZ-VOUS
QUE LES
DROITS D'ASTÉRIX
SONT DÉTENUS
PAR UN
MARCHAND D'ARMES

WILLEM

PÉRISCOPAGES

DU 6 AU 29 MAI 2011 WWW.PERISCOPAGES.ORG



les champs libres

RENNES

Affiche PÉRISCOPAGES 2011 WILLEM © festival PÉRISCOPAGES

MODÈLES D'AUTEUR

— JAN BAETENS —

L'expérience menée à La « S » Grand Atelier touche fondamentalement au statut de l'auteur, comme artiste et créateur indépendant. L'auteur « typique » de La « S » accepte en effet d'entrer dans une démarche collaborative, qui le prive de certains de ses privilèges les plus anciens.

De plus, cette collaboration n'est pas un travail conventionnel à quatre mains, puisque les partenaires qu'engage le dialogue ne sont nullement, en tout cas du point de vue du monde de l'art, comparables. Un artiste handicapé mental, qui peut être considéré comme un génie lorsqu'il lui arrive de travailler seul (c'est le phantasme de l'*art outsider*), paraît devoir jouer un rôle de second plan au moment où un artiste non handicapé décide de joindre ses forces, ses idées, ses mains aux siennes. Or, ce n'est pas du tout ce qui se passe à La « S », espace communautaire « non Orwellien » s'il en est : les uns n'y sont pas plus égaux que les autres. À ce premier défi lancé à l'institution de l'art s'ajoute encore que dans le contexte de La « S », d'autres agents se mêlent au processus de création, parfois de manière très directe : l'animateur, par exemple, sans qui l'artiste non handicapé ne pourrait jamais franchir le premier pas vers la collaboration artistique, mais aussi l'institution socio-éducative, qui sert de moteur et de garde-fou à l'expérimentation.

Mais comment situer cette expérience par rapport aux mutations générales du statut et des postures d'auteur, qui ne sont pas des données in-

variables ?¹ En fait, tout au long du XX^{ème} siècle, la position traditionnelle de l'artiste s'est vue critiquée à l'intérieur comme à l'extérieur du monde de l'art. Nous avons mis à mal la conception biographique de l'art, où l'homme et l'œuvre s'expliquent mutuellement, et nous y avons substitué une vision plus matérialiste, où l'homme n'est rien d'autre que la traduction biaisée de forces psychiques et sociales qui le traversent. Nous avons donné une autre place au public, qui a cessé d'être le pôle purement passif et réceptif de l'événement artistique pour devenir un partenaire à part entière de l'œuvre interactive. Nous avons dénoncé les bases capitalistes du monde de l'art, du musée public à la galerie privée, des politiques patrimoniales aux spéculations les plus obscures, la « valeur » apparaissant toujours comme une dimension manipulable au profit des intérêts économiques. Nous avons compris le rôle des intermédiaires, qui font et défont les carrières. Nous sommes allés jusqu'à remplacer l'œuvre par son concept, dans un geste de dématérialisation qui représente sans aucun doute une des tendances lourdes de l'art du XX^{ème} siècle.

Et pourtant, en dépit de ce soupçon généralisé qui frappe désormais le monde de l'art et de la création artistique, peu semble avoir changé dans la perception générale de l'artiste, qui survit apparemment à toutes ces critiques. Comme le fait remarquer Jean Galard, la disparition de l'œuvre a eu des effets paradoxaux sur l'homme, plus exactement sur l'artiste, qui a tout sauf disparu de la scène.

« L'une des étrangetés de l'histoire de l'art du XX^{ème} siècle réside en ceci : tandis que les notions corrélatives d'œuvre et d'auteur perdaient leur consistance, celle d'artiste conservait la sienne et peut-être même la renforçait. Au lieu d'une extinc-

tion de la notion d'artiste, en même temps que celle d'œuvre, il s'est produit une exacerbation du statut moral et social de l'artiste, une survalorisation de l'« être artiste ».²

Cette résistance de l'auteur s'observe dans d'autres domaines encore. Il suffit de penser au succès durable de la « théorie de l'auteur » des années cinquante, soit la croyance, dans le domaine du cinéma et ailleurs, en la possibilité d'un metteur en scène ou autre coordinateur d'une entreprise collective, d'imprimer sa vision personnelle à la totalité de l'œuvre produite en partage, avec des apports nécessaires venus de plusieurs.

Il ne suffit donc pas de critiquer, voire de rejeter la notion d'auteur, pour aboutir à une nouvelle pratique de l'art qui dépasse le clivage occidental de l'artiste et du non-artiste. C'est pourquoi d'autres mouvements, d'autres stratégies, d'autres tactiques ont vu le jour, qui, de manière souvent plus modeste mais pas pour autant moins efficace, ont essayé de repenser simultanément la notion d'œuvre et celle d'artiste. Essentielle, à cet égard, est la multiplication des pratiques collaboratives, parfois au carrefour de l'art et de l'intervention sociale. De telles collaborations vont plus loin que la seule mise en question du statut de l'artiste, dans la mesure où elles s'ouvrent à l'apport de non-artistes, à l'insistance sur le processus au détriment du produit réalisé, à l'impact social de la démarche plutôt que sur la valeur artistique intrinsèque du résultat final ou provisoire, à la prise en considération de thèmes et d'objets jusque-là tenus en marge du faire artistique, notamment.

Le danger de pareilles démarches est connu : c'est l'instrumentalisation de l'art, qui risque de se confondre avec une forme d'assistantat social ou, de façon plus prestigieuse peut-être, d'agitation politique. La position de La « S » est à la fois plus dis-

crète et plus originale et, pour cette même raison, peut-être plus porteuse d'avenir. Car la collaboration entre artistes et handicapés mentaux ne cherche pas à contester l'« être artiste » de l'artiste mais, au contraire, à promouvoir la contribution de la personne handicapée et de lui permettre d'accéder à une vraie création de type artistique. De plus, la collaboration qui s'engage s'inscrit dans un cadre dont les objectifs sont clairs : le but de l'opération est bel et bien d'aboutir à une œuvre, qui ait sa propre légitimité artistique. L'importance sociale du processus ne fait jamais obstacle à cet horizon artistique, qui conserve pleinement sa fonction de levier pour les personnes qui prennent le risque de se mettre elles-mêmes en question dans un acte de création. Enfin, la primauté de l'art n'exclut nullement le droit de regard du public ou des intermédiaires, professionnels et autres.

En ce sens, les productions de La « S » parviennent à trouver un équilibre passionnant entre deux extrêmes : l'indépendance de l'artiste et l'autonomie de l'œuvre, d'une part ; l'inscription de l'auteur et de l'œuvre dans un espace social, culturel, politique qui le dépasse, mais qu'il ne manque pas de modifier à sa façon, de l'autre.

1 — Voir l'exposition *Écrivains, modes d'emploi*. De Voltaire à bleu Orange, revue hypermédiatique, qui s'est tenue au musée Royal de Mariemont du 2 novembre 2012 au 17 février 2013. Commissaires de l'exposition : Sofiane Laghouati, David Martens et Myriam Watthee-Delmotte.

2 — Jean Galard, « L'art sans œuvre » in Jean Galard et al., *L'œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard/Musée du Louvre, 2003, p. 168.

LES ÉCRITURES SAUVAGES, LA LITTÉRATURE DRESSÉE : UNE HISTOIRE

QUELQUES PENSÉES SUR LA LITTÉRATURE, LE HANDICAP MENTAL ET LA CONTRAINTE

— ARNOUT DE CLEENE —

Le handicap mental et la littérature, comment peut-on les penser ensemble ? Question difficile, trop difficile, sans doute. Elle présuppose leur rapport possible, bien que ce rapport soit en même temps un point de départ assez contesté, contestable peut-être.

La volonté de les lire, dépourvue d'antithèse, les conditions en sont de date récente, et, tout de même, ce n'est qu'à des occasions limitées – dans ce livre et le colloque *Grand Slam Champion*, par exemple – qu'une telle question peut se poser. Ne faut-il pas plutôt, au lieu d'aborder cette question de façon théorique, se concentrer sur la lecture des rares publications de littérature, écrites par des auteurs handicapés mentaux ? *Match de Catch à Vielsalm* nous en présente des exemples fascinants. Néanmoins, ces exemples n'arrêtent pas de me poser, à tous les coups, cette question : comment penser ensemble le handicap mental et la littérature ? Dans ce qui suit, une réponse n'est aucunement visée. Ce sont quelques pensées d'un lecteur de *Match de Catch* autour de cette question qui sont évoquées ici – ni plus, ni moins.

Ces pensées sont développées autour de la notion d'*histoire*, au sens multiple du terme. En premier lieu, il s'agit de l'histoire de l'art brut et de l'art outsider. Ce cadre de lecture s'impose, qu'on le veuille ou non, dès qu'on voit mentionné CEC La Hesse (*ndlr* : l'ancien nom de La « S » Grand Atelier) sur la couverture, et il soulève la question de la place que l'on a attribuée à la littérature tout au long de l'évolution de l'art brut. Bien que la renommée de l'art brut se passe des écrits bruts, et bien qu'une perspective graphique s'impose plutôt, un point de vue littéraire et narratif est aussi important. En effet, *Match de Catch* se présente comme un ensemble de « littératures graphiques », et non comme des « graphies littéraires »... Toutefois, la perspective des écrits bruts, comme des arts bruts, ne se laisse pas facilement appliquer à *Match de Catch*, car la folie domine le discours sur les écrits bruts. En deuxième lieu, les traces de l'inclusion graduelle des artistes handicapés mentaux dans le discours de l'art brut et des écrits bruts nous permettent de contextualiser un projet comme *Match de Catch*. La tension entre les concepts de la liberté et de la contrainte s'en révélera être le fil rouge. C'est également cette notion de contrainte qui permettra d'esquisser, enfin, quelques

pistes de lecture du récit de Gipi et Jean-Jacques Oost de *Match de catch : La Bataille des Ardennes* interroge la possibilité d'une coalition entre le handicap et la littérature, et nous présente impérativement son enjeu et sa portée.

UNE HISTOIRE BRUTE

Le quatrième de couverture de *Match de Catch* nous présente différents chapitres, fruits des collaborations entre des artistes professionnels et des artistes handicapés mentaux membres du centre d'art La S » Grand Atelier, comme pratique de « littérature graphique brute », de « bande dessinée outsider ». Ces désignations invitent à inclure ce travail dans l'histoire de l'art brut et outsider. Bien que ce soient primordialement les beaux-arts qui ont un courant brut assez connu, il y a aussi un pendant littéraire, moins connu, qu'on aperçoit en feuilletant ces différentes bandes dessinées et le discours qui les entoure.

À la fin des années soixante, une vingtaine d'années après la fondation de la Collection de l'Art Brut, Jean Dubuffet mettait en marche des recherches dans des archives de services psychiatriques sur ce qu'il appelait alors des écrits bruts. En 1978, c'est le nouveau directeur de la Collection, Michel Thévoz, qui publie, avec l'aide, entre autres, du pionnier du théâtre belge d'avant-garde, Frédéric Baal, les résultats de cette recherche dans l'anthologie *Écrits bruts* (1979), et qui organise une exposition du même nom à Lausanne. On y retrouve quelques grands noms de l'art brut, comme Hodinos, Aloïse, Jules Doudin et Aimable Jayet. Ce projet se situe ostensiblement dans la tradition et le discours de l'art brut. Dans le catalogue, il est souligné que la contrainte concrète de l'institution psychiatrique joue un rôle important : « C'est l'internement ou l'excommunication sociale, et non la folie, pensons-nous, qui constitue la condition spécifique d'une telle [possibilité] d'écrire » (Thévoz, 1979, p. 8). Le lieu où ces textes sont écrits est donc le critère d'intégration de ces œuvres à des « écrits bruts ». C'est comme cela que nous découvrons que les contours de la catégorie des écrits bruts se montrent déterminés, de façon ambiguë, par la tension entre liberté et contrainte, par exemple dans la définition que donne Thévoz :

« Les auteurs sont, socialement et mentalement, des marginaux ; ils sont totalement étrangers à l'institution artistique ou culturelle et aux circuits de promotion et de diffusion des œuvres ; ils réinventent à





leur propre usage un mode d'écriture aussi peu que possible débiteur de la tradition ou des tendances en vigueur. (1979, pp.5-6) »

Avec ces trois traits essentiels, Thévoz souligne que les auteurs ne sont pas soumis aux règles institutionnelles et langagières et aux normes littéraires, tout en ajoutant que ces traits ne sont possibles que dans la liberté restreinte de l'internement. Même au niveau du processus psychologique, selon Thévoz, il n'y a pas de limitations imposées par un surmoi déterminé par les normes sociales contrôlant les écrits. En plus, Thévoz soutient que dans le cas où les écrivains bruts sont confrontés à des normes, ils les transgressent. D'après Thévoz, ils se dressent contre la fonction communicative de la langue (maternelle) et ils ignorent la division culturelle entre le mot et l'image.

Néanmoins, la relation entre l'art dit « culturel » et l'art brut n'est pas identique à la relation entre la littérature établie et les écrits bruts. La grande différence entre les écrits bruts et l'art brut, est, selon Dubuffet, que la langue verbale est la norme la plus rigoureuse de la culture, encore plus que la langue picturale. Ce sont des œuvres « où la quête d'inédit s'en prend à la base la plus résistante du conditionnement culturel, à sa racine, c'est à dire aux mots et à leur agencement usuel » (1978, p. 8) La langue est, pour le dire autrement, la norme la plus sévère dominant la culture et la littérature en particulier. Les auteurs bruts sont ainsi profilés comme les révolutionnaires anti-culturels *par excellence* et sont valorisés pour leur liberté illimitée.

Ce point de vue a longtemps imprégné le discours de l'art brut et outsider et est adopté à plusieurs occasions, entre autres en 2004, en Suisse, à l'occasion de l'exposition *Ecriture en délire* de la Collection de l'Art Brut. Lucienne Peiry ouvre le catalogue de la façon suivante : « Les multiples artistes réunis dans cet ouvrage ignorent – volontairement ou non – les normes et les règles de la langue » (2004, p. 7). Michel Thévoz développe ce point de vue dans le même catalogue :

« Est-il important de savoir en l'occurrence si celui qui transgresse la norme d'expression a les moyens intellectuels de la respecter ? (...) Dans les écrits qui nous intéressent, devrions-nous déterminer la part de l'incapacité, et celle du jeu ? (...) Les fauteurs de telles singularités d'expression en sont-ils les instigateurs ou les prisonniers ? Mais ne sommes-nous pas nous-mêmes prisonniers d'une grille épistémologique qui oppose notamment la pathologie à l'esthétique ou à la poétique, et qui nous enjoint de distinguer ce qui procéderait d'une déficience intellectuelle rédhibitoire et ce qui relèverait d'une simulation délibérée ? Ne devrait-on pas commencer par déterminer si ce

critère de maîtrise du système d'expression est bien pertinent ? » (2004, p.9)

Les questions que Thévoz se pose sont importantes. Leur teneur rhétorique est tout de même assez claire : Thévoz ne doute pas du caractère transgressif des écrits bruts. Selon lui, il n'est pas nécessaire de savoir si les auteurs bruts ont les capacités intellectuelles de suivre et de maîtriser les règles grammaticales, syntaxiques, et plus largement, langagières. Le constat que les écrits bruts sont transgressifs ne devrait pas nous obliger à vouloir répondre à la question de la cause de cette caractéristique, à fixer la part consciente de cette insubordination littéraire. On retrouve un discours pareil, semble-t-il, dès qu'on ouvre *Match de Catch* : il s'agit d'un opus « hors du commun », créé par des couples d'auteurs « hors normes » (p. 5) : l'accouplement d'auteurs professionnels et d'auteurs handicapés mentaux est une approche artistique assez rare. La moitié de ces auteurs – les artistes de La « S » – se trouve effectivement « hors normes », à cause de son handicap mental, non pas nécessairement de façon médicale et vis-à-vis des artistes non-handicapés, mais surtout « hors discours » vis-à-vis de l'histoire de l'art et des écrits bruts ou outsiders.

UNE HISTOIRE HANDICAPÉE

—

En effet, les œuvres des artistes handicapés mentaux ont connu un rapport troublé avec le domaine de l'art visuel, jusqu'au point d'avoir été exclues de l'art en général. On lit, par exemple, dans un article de 1997 de la main d'ELIAS et De Fever, que les objets faits par des personnes handicapées mentales peuvent être quelque chose de beau, mais jamais de l'art. Selon les auteurs, ces objets devraient se rapporter de façon critique à l'histoire de l'art et à des courants artistiques contemporains pour appartenir au domaine de l'Art. Les artistes devraient se positionner consciemment vis-à-vis du contexte culturel, or ce serait difficile avec les contraintes in-

tellectuelles des personnes handicapées mentales. Il est frappant qu'un point de vue pareil ait entraîné le refus d'intégrer des produits artistiques faits par des handicapés dans la catégorie de l'art brut et de l'art outsider.

D'après Roger Cardinal, l'historien d'art ayant consacré le terme « outsider art », comme le reflètent ses propos lors du colloque *Art et handicap mental* en 1986, le contexte de l'atelier engendre que les personnes handicapées mentales sont « gérées d'une manière plus ou moins rigide, dans un lieu fixe et à des heures fixes. La présence d'un animateur ou intercesseur, et sans doute celle d'autres malades venus eux aussi « faire du dessin », [lui] semble à priori orienter ces activités vers le rituel social plutôt que vers la création libre et individuelle » (1987, p. 296). Ces conditions étaient perçues contraires à la créativité spontanée, sauf exceptions (quand « le malade est emporté par sa propre idée et passe outre les influences, dans la mesure où l'animateur de l'atelier se limite à défendre un cadre de sécurité sans établir ni modèles ni règles du jeu » (p. 296)). Du point de vue de l'art brut le « dirigisme » de l'animateur en dévaluait la qualité artistique. En plus, Cardinal notait que les handicapés sont, involontairement, étrangers aux normes de la pensée, mais qu'ils sont dans le contexte de l'atelier, quand même confrontés à ces normes. Selon Cardinal toujours, les handicapés sont indemnes de culture artistique, mais ils ne peuvent pas entrer dans la définition (indépendante) de l'art brut telle que la pose Dubuffet, puisque celui-ci dit que « la position féconde est en définitive celle de refus et de contestation de la culture, plutôt que celle de simple inculture » (cité dans Cardinal, 1987, p. 297).

Le statut de l'art créé par des handicapés a changé considérablement pendant ces trois dernières décennies. On retrouve à notre surprise cette évolution à l'état embryonnaire dans le même discours de Cardinal ; sa thèse sur l'incompatibilité entre l'art brut et l'art des artistes handicapés men-



taux change au moment même où il le prononce :

« Venu à ce colloque dans la volonté de bien préciser les choses, et surtout de faire une distinction rigoureuse entre l'Art brut et l'art des handicapés mentaux, je tiens à défendre la valeur des définitions claires et du « bon emploi de termes précis » (...). Mais si je suis loin d'accepter que l'Art brut puisse être le synonyme d'autre chose, j'admettrai volontiers et avec le plaisir qui accompagne une *découverte toute récente*, la possibilité théorique que certaines personnes handicapées mentales puissent faire de l'Art brut » (1987, pp. 297-298, c'est moi qui souligne).

Il est frappant qu'après avoir vu des œuvres pendant ce colloque, Cardinal nuance sa thèse originale et témoigne de manière implicite de leur qualité directe et spontanée, qualités qui ont servi justement souvent comme arguments pour l'inclusion des œuvres de personnes handicapées à l'art en général et à l'art brut en particulier. Cette inclusion, qui s'accomplirait dès la fin des années quatre-vingt, a été réalisée, entre autres, grâce aux efforts des projets belges comme le musée *Art*)&(Marges de Françoise Henrion, et les ateliers du *Créahm* de Luc Boulangé. Aujourd'hui, les œuvres des personnes handicapées mentales font parties de l'art outsider ; on ne peut pas envisager ce champ sans y inclure des noms comme Judith Scott ou, dans le contexte belge, Sylvain Cosyngs.

En ce qui concerne la littérature écrite par des personnes handicapées mentales, il est plus difficile d'en parler. Les écrits bruts ne la reconnaissent pas comme telle, car leur lieu de recherche se limite à l'institution psychiatrique. Il existe moins d'ateliers qui s'occupent d'écriture, peut-être. À coup sûr, on ne la trouve presque pas là où on trouve de la littérature en règle générale, c'est-à-dire dans des livres. Cette littérature, on la voit plus souvent sur des toiles, où les langues picturale et verbale vont alors de pair. Cependant, il y a quelques livres dans lesquels on retrouve la littérature des handicapés mentaux et qui ont préparé le terrain pour *Match de Catch*.

Il y a d'abord les catalogues d'expositions qui s'occupent des écrits bruts outsiders. Dans le contexte muséal et le domaine des arts visuels, on retrouve plusieurs exemples d'écrits de personnes handicapées mentales, par exemple dans l'exposition et le catalogue accompagnant *Écritures imaginées*, au musée Art) & (Marges (à l'époque Art en Marge), en 2004. Cette exposition se situe manifestement dans la tradition et le discours sur les écrits bruts. En effet, les écrits y sont présentés comme « des paroles et des mots qui ne répondent pas aux normes de

la grammaire ou de la conjugaison ». C'est ce que reflètent les propos de Carine Fol : « De cet abandon de sens du langage grandissent la liberté et le manque d'inhibition face à la convention » (Fol, 2004, p. 5). L'exposition présente, entre autres, des œuvres de Klaus Compagnie, qui mixe l'image et le mot, et travaille sur des sujets de l'actualité politique et médiatique. Serge Delaunay écrit sur la machinerie des voitures, sur les villes ou sur la navigation spatiale ; il dessine aussi ces sujets. Art & Marges a publié également une monographie autour de ce dernier auteur et artiste (suite à une exposition). Dans les multiples essais d'introduction au catalogue on retrouve la même ambiguïté. D'une part on y écrit que les dessins de Delaunay « dissuadent toutes tentatives de jugement, réduisent à néant les catégories traditionnelles, le bien et le mal, le noble et le vil, l'esthétique et le vulgaire », mais d'autre part, qu'il invente « ses propres *formules toutes faites* » (Dejasse, 2007, p. 26-28). Et de même, on écrit que d'une part son enseignement artistique n'a qu'une portée minimale sur son œuvre, « tant la force et l'authenticité de son style propre prédominent », mais que d'autre part on ajoute que « son indépendance demeure (...) circonscrite à l'intérieur des murs de l'institution » (Thévoz, 2007, pp. 6-7).

Au-delà de ces catalogues outsiders, on trouve peu d'exemples de ces écrits dans le médium par excellence de la littérature : le livre. En Belgique, il y a les bouquins publiés par le *MADmusée* et le *Créahm* comme *Quand je sens d'amour* (2000), des petits poèmes ou des dialogues, retranscriptions effectuées lors d'ateliers musicaux ou oraux. Du côté néerlandophone, le projet *Kenias* (2006) de Kenny Callens (*Feniks*), organisé par l'asbl *Wit. h*, est un exemple d'écrit présenté de façon plutôt classique. Il s'agit d'un recueil de poèmes publié en collaboration avec le poète professionnel Peter Holvoet-Hansen. Ce dernier en a fait la sélection et y a contribué avec deux poèmes qu'on retrouve aussi dans son propre recueil de poèmes *Navagio* (2008). Toutefois, il s'agit d'une exception. On retrouve surtout les

écrits de personnes handicapées dans des formats hybrides, combinés avec d'autres médias artistiques, comme la musique, le théâtre, les arts visuels, et, bien sûr, la bande dessinée. Ainsi un projet comme *Match de Catch* se situe dans une tradition qui présente des écrits combinés à des images et qui s'appuie sur la transgression, comme caractéristique principale. Toutefois, ce projet se distingue également nettement de cette tradition.

UNE HISTOIRE CONTRAINTE

On a vu que les écrits des personnes handicapées mentales sont en fait inscrits dans un discours qui les définit par rapport à la contrainte. S'ils étaient (ou sont) exclus des collections d'art et de la littérature outsider, c'est à cause du déficit mental de leur auteur et des contraintes inhérentes à la pratique de l'atelier, comme la présence de l'animateur dans celui-ci. La contrainte emprisonne ces écrits dans un lieu de créativité exclusivement thérapeutique, non littéraire. Si ce type d'écrits est tout de même estimé, la tendance consiste alors à le présenter en premier lieu comme de l'art visuel : la lecture est alors soumise au regard, à une approche formelle, élevée au-dessus d'une perspective narrative. Quand ces textes sont toutefois présentés comme textes, c'est en tant qu'« écrits », voire en tant qu'« écriture », mais presque jamais en tant que « littérature ». Soit ces écrits sont considérés comme étant d'auteurs non conscients des « normes culturelles et littéraires existantes », soit ils sont considérés comme réalisés dans un acte de révolte anti-culturelle, suivant le discours des écrits bruts. Bien que la perspective de la liberté illimitée de cette littérature accentue des aspects intéressants, et qu'elle a joué un rôle fondamental dans l'émancipation de l'auteur handicapé mental, on peut trouver, à son opposé, une piste productive, et capable de nuancer ce discours dominant de la transgression. En effet, si on approche cette littérature en tant que littérature qui *suit* des

règles, une littérature à contraintes donc, on n'ouvre pas seulement une perspective qui a les mêmes possibilités émancipatoires et inclusives, mais en plus, une perspective qui correspond mieux aux approches artistiques telles qu'on les retrouve dans *Match de Catch*. C'est ici que « la contrainte » peut recevoir et retrouver ses racines littéraires, et ouvrir un champ de lecture peu exploré.

En s'appuyant sur la théorie des contraintes littéraires – une manière d'approcher la littérature, décrite par Jan Baetens (1995), entre autres – une perspective alternative se présente. En fait, la théorie des contraintes littéraires, de la littérature à contraintes, s'approche de la littérature non pas comme création d'un esprit novateur qui transgresse les limites posées par les traditions précédentes, mais elle s'occupe des textes partants d'« un programme formel préexistant à l'œuvre et capable de déclencher, puis d'orienter, en un mot de rendre possible le geste de l'écriture » (Baetens, 1995, p. 9). On retrouve cette littérature de manière prototypique dans le projet Oulipo (Ouvroir de la littérature potentielle), dans des livres de Raymond Queneau, Raymond Roussel ou George Perec. Ce dernier en a réalisé l'exemple probablement le plus fameux, *La Disparition*, un livre écrit sans utiliser la voyelle « e ».

La « contrainte » et le « handicap » sont quasiment des synonymes. Toutefois, il y a bien sûr des différences considérables entre de telles règles, formelles et artistiques, et la contrainte intellectuelle des personnes handicapées. On doit se garder de leur équivalence apparente. Il est difficile de réconcilier cette contrainte mentale à la définition classique de la contrainte littéraire, qui part de règles consciemment et intentionnellement choisies par l'écrivain pour générer un texte. Mais ce n'est pas le handicap mental comme contrainte qui importe. Ce sont plutôt les règles formelles de la pratique de l'écriture, et le contexte de création en général qui nous offre une perspective alternative sur les écrits dits bruts.

C'est notamment cette idée qui est aussi à la base du projet *Match de Catch à Vielsalm*. Bien que le livre soit présenté d'abord à l'aide du discours de la transgression (cf. supra), dans la préface, on aperçoit également un point de vue tout autre : « Une ligne de conduite possible aurait pu être celle de la transgression des codes convenus et reconnus dans les microcosmes culturels particuliers de l'art actuel (qu'il soit contemporain, outsider ou de la bande dessinée). Cependant (...), il a été décidé de partir de la notion de contrainte, à savoir : la création en duo et l'accent mis sur les techniques d'impression et le noir et blanc. La contrainte porte donc sur trois niveaux du processus de création : qui crée, comment et dans quelle gamme de tonalité » (Rouche, p. 7). Ainsi la question que Michel Thévoz se posait – « Ne devrait-on pas commencer par déterminer si ce critère de maîtrise du système d'expression est bien pertinent ? » – et à laquelle il semblait répondre négativement (de façon implicite), reçoit une réponse affirmative avec *Match de Catch*. Les règles imposées aux artistes qui participaient au projet de *Match de Catch* ne devaient pas être ignorées mais bien plutôt suivies et maîtrisées, contrairement à la vision de Thévoz qui accentuait le dépassement (conscient ou pas, maîtrisé ou pas, car ça n'importait pas selon lui) de toutes les règles (langagières). Plus que sur le seul plan de la bande dessinée, pour laquelle l'œuvre de l'artiste outsider Henry Darger est incontournable, ou de l'accouplement des artistes handicapés et non-handicapés, pour lequel plusieurs projets de l'asbl *Wit. h et Art*) & (*Marges* ont frayé la voie, c'est sur le plan de la contrainte que l'aspect vraiment novateur de *Match de Catch* réside. C'est son enjeu véritable, son invitation, presque impérative : lire ces chapitres en adoptant la contrainte, qui est à la base de la création, comme stratégie de lecture et de réception.

UNE HISTOIRE DE GUERRE

—

Dans *La Bataille des Ardennes*, Gipi et Jean-Jacques Oost croisent l'épée. À côté des contraintes explicitées dans la préface du livre (l'usage du noir et blanc, l'accouplement d'un artiste professionnel et d'un artiste handicapé mental, ainsi que la bande dessinée), ces auteurs se servent d'une contrainte additionnelle, ou, mieux, le texte nous invite à le lire avec des contraintes, nous contraind à une lecture pour laquelle elle nous suggère une loi littéraire spécifique. Cette loi, cette contrainte est « l'histoire », au sens multiple. Je propose une lecture possible, greffée sur cette « histoire » à travers les notions de passé, de souvenir, de compte-rendu et de narration.

Tout d'abord, on aperçoit que l'« histoire », en tant que *passé*, est au centre du contenu de la bande dessinée : il s'agit de la Seconde Guerre mondiale, et de la Bataille des Ardennes en particulier, comme le titre l'indique. Les pages sont remplies de soldats, de fusils, d'avions et de bateaux de combat ; des armées nationales s'y inventorient, des mitrailleuses, des grenades, des bombes ; les protagonistes historiques y sont énumérés avec leurs portraits : on aperçoit une galerie d'hommes composée de Mussolini, Hitler, Rommel et Staline. Bien qu'une grande narration semble manquer – on y reviendra –, les séquences courtes et les tableaux de guerre y sont multiples : on voit, par un périscope, comment une mine fait exploser un bateau, comment des médecins viennent au secours des soldats blessés, comment des provisions tombent sur la tête et sur la jambe d'un soldat. Le narrateur se plaint du fait que le récit et la bataille n'évoluent pas : la thématique ne change pas, ou mieux, elle ne peut pas changer. La contrainte artistique – écrire sur la thématique de la guerre – s'impose sans relâche à chaque page : il n'y a pas de possibilité d'échapper à l'« histoire ».

L'« histoire », c'est aussi l'histoire personnelle des deux personnages principaux : le narrateur des textes accompagnants les images (qui n'est pas le même que les narrateurs visuels) qu'on appellera

Gipi, ainsi que Jean-Jacques Oost. La thématique de la guerre est donc mêlée aux *souvenirs* d'enfance de ces deux personnages/auteurs. Par exemple, Oost emmène à l'atelier des gobelets qui contiennent des petits soldats, et qui font que Gipi pense à son enfance, comme il l'écrit : « Je les sors sur le bord de la fenêtre. Ils ont les mêmes positions que ceux avec lesquels je jouais à dix ans. Mais, à part la madeleine, l'histoire se perd ». Donc, les madeleines et son histoire personnelle continuent de resurgir, de s'imposer et de s'ajouter à l'histoire de '40-'45. Il s'agit de scènes d'enfance en Italie et des souvenirs plus récents d'un amour. Quant à Jean-Jacques Oost, son passé reste obscur, malgré les tentatives de Gipi : même un portrait d'un Jean-Jacques jeune ne fait pas resurgir de souvenirs : « Je lui demande quel âge il avait sur cette photo. Je ne sais pas, me dit-il ».

Le récit est également un *compte-rendu*, celui de l'histoire mutuelle de Gipi et Oost. Elle raconte de façon métafictionnelle le procès de la création de la bande dessinée. Cette histoire intime illustre la première page du dialogue artistique et personnel entre les deux auteurs. Leur bande dessinée y commence en l'explicitant : « L'histoire, le compte-rendu, a un même titre. *La Bataille des Ardennes* ». Car il s'agit bien d'une bataille (c'est en tout cas ce que le narrateur Gipi nous avoue) : la communication entre les deux auteurs est difficile, ils éprouvent des difficultés à créer une bande dessinée ensemble, à commencer à créer, ils ne semblent pas arriver à faire concorder leurs perspectives, leurs styles, leurs sujets. Bien qu'on puisse y percevoir une tendance subtile de rapprochement et d'influence stylistiques, la bande dessinée de Gipi et Oost se signale, comparée aux autres récits de *Match de catch*, par une fusion minimale, presque inexistante, des styles. De la sorte, le récit aborde le sujet de la contrainte majeure du livre : l'accouplement d'un artiste professionnel et d'un artiste handicapé mental : « Dans notre bataille des Ardennes personnelle, je cherche un parcours alternatif possible et je ne le trouve pas. Je suis cloué dans les bois, avec J.J., et nous n'en sor-

tons pas. Nous n'en sortons pas. C'est de ma faute. Je ne suis pas capable ». Les deux auteurs emmènent leurs propres contraintes individuelles avec eux qui ne sont pas toujours compatibles : Oost travaille, par exemple, avec la contrainte de cataloguer des fusils. Cette dynamique répétitive s'oppose à la dynamique narrative qui est la contrainte majeure de Gipi. À plusieurs moments, l'accouplement semble être un échec. Sous la contrainte de raconter l'histoire de la création, les pages reviennent sur ces échecs et sur les tentatives de les surmonter à tous les coups. L'histoire aurait pu être appelée, à la manière de Raymond Roussel, « Comment nous avons écrit notre bande dessinée » (voire même, parfois, « Comment nous n'avons pas écrit notre bande dessinée »), bien qu'il n'y ait pas un *Locus Solus* (un livre autonome qui serait le fruit du procès artistique raconté) : la question et la réponse sont identiques, le procès créatif et la bande dessinée finale le sont aussi. La contrainte *est* l'histoire, ils se miment sans relâche. Le mimétique est imposé jusqu'au bout dans ce récit. Outre le fait que Jean-Jacques est décrit comme « l'homme mimétique des Ardennes », que les auteurs s'occupent tous deux de copier des photos et des images d'un catalogue (souvenons-nous que le travail sur base d'exemples, le processus de copie, a été pendant longtemps une des raisons d'exclure l'art des handicapés mentaux de l'art brut), que les auteurs racontent comment ils jouent avec des fusils, que Oost s'habille en tenues de guerre, que les auteurs se dessinent dans des tranchées, et que des (images de) mannequins et des maquettes sont intégrés dans le récit, la mimésis centrale est celle de l'histoire mutuelle de la création : le compte-rendu d'une rencontre artistique. La contrainte de l'accouplement n'est pas seulement la condition pour créer la bande dessinée, elle est en même temps son sujet.

Enfin, l'histoire est aussi le récit même, le *narratif*, le genre. « Raconter une histoire », « écrire une histoire », c'est la dynamique (souvent manquante) qui soutient *La Bataille des Ardennes*. Les auteurs accentuent les règles du genre, ainsi que les conven-

tions de la littérature et de la bande dessinée en particulier. Le récit commence par un « prologue minimaliste ». Bien que les chapitres et les couples d'artistes différents soient déjà présentés dans la préface du livre, dans ce chapitre spécifique le narrateur contextualise le narratif à nouveau. Le narrateur y fait le récit de la rencontre entre les deux auteurs/personnages : « Je suis venu en Belgique pour travailler autour d'une histoire avec une personne handicapée mentale. Je ne la connaissais pas et je n'avais aucune idée de ce que j'allais bien pouvoir faire. Cette personne s'appelle Jean-Jacques. Il a 43 ans, comme moi. Ces pages présentent un compte-rendu un peu confus de cette expérience » (p. 63). Que l'identité des auteurs et le handicap mental d'un des deux soient explicités en ce lieu est surprenant. N'oublions pas que l'histoire des écritures « en marge » témoigne de deux courants : ou le handicap est passé sous silence, parce que l'auteur en général et ses spécificités médicales sont considérés comme n'ayant aucune importance ; ou le handicap est explicité dans des paratextes, des espaces littéraires qui se trouvent en marge du récit même (les pré- et postfaces, la couverture, les biographies sommaires qui y sont intégrées...). Dans la préface du récit *La Bataille des Ardennes*, la mention du handicap mental est marquante. Le handicap est mentionné dans la préface et ensuite dans le prologue : cette répétition « hors-livre » rend l'explicitation du handicap mental suspecte, et conduit l'attention du lecteur non pas au sujet, mais à la forme conventionnelle de la bande dessinée et aux contraintes discursives du prologue. Outre le prologue, le récit se termine avec un épilogue : le début et la fin de l'histoire y sont accentués. Cette fin y est soulignée explicitement par ce propos de Gipi sur la dernière planche : « Le dernier dessin de l'histoire. Choisis bien, Jean-Jacques, je lui dis. Choisis bien ». D'autres remarques métafictionnelles sont intégrées et accentuent les conventions littéraires : le titre (« *La Bataille des Ardennes*. Ça c'est le titre »), la nécessité de nommer les personnages (« Une copine imaginaire à qui nous ne savons pas donner un prénom »), ou

l'intervention de la directrice artistique (« Ça a été la requête de A. F. de le triturer. Arrêter de dessiner des scènes de guerre, des armes »). De même, l'histoire s'impose dans l'obligation incessante d'intégrer une évolution narrative. Recommencer est un leitmotiv du récit et provoque une dynamique cyclique : « La page neuf est toujours un problème. Il est difficile d'avancer », « Je demande à J. J. de dessiner des panneaux routiers. Quelque chose qui nous donne une direction », « De toute façon on est resté bloqués sur les petits soldats. Demain on va chercher une voie pour notre histoire », « Revenons à nouveau aux Ardennes », « J'essaie à nouveau »... On est témoin des réussites : « Pour la première fois, et sans que je lui casse les couilles, il avait raconté quelque chose. Il y avait une scansion temporelle, il y avait du rythme et il y avait de l'action. Enfin, c'était une histoire », mais aussi des échecs : « Il en a marre, à nouveau. Je ne trouve pas la langue, pas la méthode. Je me dis que la bande dessinée n'est pas le bon moyen. Je pensais (et je pense, et je crains) qu'il n'est bon pour rien, ce moyen bête. Que des carreaux et des instants glacés. C'est une connerie ? ». Néanmoins, la nécessité d'histoire persiste. Quelques pages plus tard, on lit, par conséquent et à nouveau, un échec : « Mon cul la BD. Et tout art. Qu'ils aillent se faire foutre. Ça n'intéresse pas J. J. et (peut-être, je crois) ça ne m'intéresse pas non plus. Nous passons la vie à survivre aux choses. N'est-ce pas, Jean-Jacques ? ». Après cette question, l'histoire continue tout de même sous l'incessante pulsion de sa contrainte. Mais l'échec de raconter une histoire de guerre est au même moment une réussite : son enregistrement – la contrainte de raconter le procès créatif – produit, malgré ou grâce à tout, un narratif.

LE DERNIER DESSIN DE L'HISTOIRE

L'approche d'une littérature à contraintes, d'une lecture à contraintes, nous amène à aborder les « écrits bruts » d'une façon qui rompt avec leur histoire discursive, loin de la spontanéité et de la naïveté qui ont dominé cette lecture et ce discours sur les créations des artistes et auteurs handicapés mentaux. C'est bien la maîtrise de créer *dans* des règles imposées qui devient un facteur d'évaluation de ces écrits et de leur lecture. Si on connaît les contraintes du contexte de création, on peut alors percevoir la littérature des auteurs handicapés mentaux comme des créations grâce à la compétence de l'écrivain qui s'exprime dans les contraintes artistiques qui précèdent l'œuvre. Un autre élément propre à ce discours a consisté à considérer ces œuvres comme manquant d'une prise de position critique face à leur



contexte et face à la tradition artistique et culturelle – une raison de les négliger *et* à la fois de les glorifier. Une « lecture à contraintes » rend un tel raisonnement suspect. Même si on ne connaît pas les contraintes artistiques utilisées par les auteurs et qu’on lit leurs textes avec nos propres grilles de lecture (comme le concept d’« histoire » dans le cas de *La Bataille des Ardenes*), n’y-a-t-il pas, à travers tout ça, un texte véritablement *critique* qui surgit, une littérature critique à l’égard de ses conventions, de ses auteurs, de ses lecteurs, de son support, et de son histoire, brute ou polie ? Ceux-ci seraient alors, non pas des écrits *transgressifs*, mais bien une littérature *subversive*, qui serait en même temps pleinement « culturelle », bien que l’art culturel soit l’opposé de l’art brut selon Dubuffet ?

Le mépris pour l’écriture qui se base explicitement sur un texte ou un modèle littéraire existant, pour la coopération entre plusieurs auteurs, handicapés et non handicapés, handicapés et animateurs, pour la création dans l’atelier, sont autant d’arguments qui ont empêché ou emprisonné la réception de l’art et de la littérature des personnes handicapées, alors même que ce sont des éléments qui ont pu être constitutifs d’une littérature intertextuelle, technique et moderne. Or ces éléments n’hypothèquent pas ces écrits, ils en font partie et sont une condition de leur apparence, de leur forme et de leur attractivité spécifique. Voilà comment paraissent les contours d’une littérature qui n’est pas marquée par un rapport avec un « esprit primitif », avec un « lien perdu entre mot et image », avec des « qualités intemporelles », mais qui est, par excellence, novatrice, moderne et actuelle, grâce à son recours à des contraintes spécifiques. C’est une littérature qui s’inscrit dans une évolution artistique, qui se pense comme littérature, une littérature consciente. Les écrits des handicapés ne perdent pas leur fonction novatrice à cause des contraintes, bien au contraire. Plutôt que « grâce à la transgression » de toutes les règles, c’est grâce à « l’exécution de règles explicites », que ces écrits occupent leur

place critique face aux structures et aux normes de l’institution et du système littéraire.

Penser ensemble la littérature et le handicap mental a de nombreuses implications éthiques, même si les implications artistiques occupent le devant de la scène de cet article. On peut même dire qu’à travers la contrainte, ces pensées ne peuvent être qu’éthiques. Comme Jan Baetens l’a écrit, « opter pour la contrainte signifie la critique d’une certaine conception de l’écrivain, de même la volonté d’être lisible constitue le rejet de la division stéréotypée entre ceux qui écrivent et ceux qui ne font que lire » (1995, p. 17). L’écriture par contrainte est éthique car elle oblige le lecteur à devenir créatif lui-même, à prendre la plume en main et à réinvestir les procédures et les règles suivies. S’il s’agit d’écrits de personnes handicapées mentales, cette perspective en intensifie l’enjeu éthique car elle touche à la division entre l’écrivain handicapé et le lecteur non-handicapé : nous, lecteurs, sommes obligés de nous déplacer et de prendre position dans le monde de la création des écrivains handicapés et de suivre les mêmes règles formelles (ou d’utiliser nos propres règles de lecture). Ainsi, ces écrits ne témoignent pas d’un autre monde exotique où il n’y a pas de normes, ou d’un monde dans lequel la transgression est le principe de liberté créatrice, comme l’exprimerait l’expression « Special world », de Colin Rhodes au sujet des œuvres des personnes handicapées mentales (2000, p. 124). La vision alternative de la contrainte que j’ai proposée a un effet inverse : les lecteurs utilisent la connaissance des contraintes formelles dans leur procès de lecture. En conséquence, notre perception du handicap mental change grâce à un effacement de la division lecteur et auteur.

Il aurait été également possible de lire *La Bataille des Ardenes* autrement, de le *regarder* par exemple. J’aurais alors écrit sur l’impossibilité d’intégrer le style de Jean-Jacques Oost dans les règles d’un médium « classique » (la bande dessinée) ou

d’intégrer les conventions de l’art et de la littérature, j’aurais écrit sur le témoignage atypique de la guerre, loin de la logique binaire des bons et des mauvais, ou sur la transgression des normes qui séparent mot et image, même dans la BD, etcetera. Ce serait alors une lecture brute. *La Bataille des Ardenes* deviendrait un chapitre outsider, qui s’intégrerait facilement dans le corpus de la tradition des « écritures » en marge. L’enjeu de la lecture proposée est tout autre : des histoires multiples structurent ce récit et la lecture de ce chapitre. Il s’agit d’une *littérature* qui s’épanouit dans des règles auto-imposées, des contraintes qui provoquent les auteurs autant que les lecteurs. Nos réussites, autant que nos échecs, y trouvent leur place. Enfin, ce n’est qu’elle, l’histoire, qui les jugera.

BIBLIOGRAPHIE

Arcidiacono, F. e. a. (2000). *Quand je sens d’l’amour*. Liège : Musée de l’art différencié/Créahm asbl.

Baetens, J. (1995). *L’éthique de la contrainte. Essai sur la poésie moderne*. Louvain : Peeters.

Callens, K. (2006). *Kenias* (m. m. v. Peter Holvoet-Hanssen). Harelbeke : vzw Wit. h.

Cardinal, R. (1987). L’art Brut, précisément. In Boulangé, L. (éd.). *Art et handicap mental*. Liège : CREAHM asbl.

Dejasse, E. (2007). Hypermonde. In Fol, C. (éd.). *Serge Delaunay*. Bruxelles : Art en marge.

Dubuffet, J. (1978). Préface. In Thévoz, M. *Le langage de la rupture*. Paris : Presses Universitaires de France (Perspectives critiques).

Fever, F. De & W. Elias (1997). Verstandelijk gehandicapt = Artistiek gehandicapt ?. In S. van Labeke (éd.), *Buitengewoon creatief. Plastische kunst van personen met een mentale handicap* (pp. 51-80). Bruxelles : Centrum voor amateurkunsten.

Fol, C. (2004). Écritures imagées. In Fol, C. (éd.). *Écritures imagées*. Bruxelles : Art en marge.

Gipi & Oost, J. -J. (2009). La Bataille des Ardenes. In *Match de Catch à Vielsalm. Affrontements de littératures graphiques*. Vielsalm – Bruxelles : Frémok – La Hesse.

Holvoet-Hanssen, P. (2008). *Navagio*. Amsterdam : Prometheus.

Peiry, L. (2004). Avant-propos. In Peiry, L. (éd.). *Écriture en délire. Collection de l’Art brut*. Milan : 5 Continents éditions.

Rhodes, C. (2000). *Outsider Art. Spontaneous alternatives*. London : Thames & Hudson.

Rouche, A. -F. (2009). Préface. In *Match de Catch à Vielsalm. Affrontements de littératures graphiques*. Vielsalm – Bruxelles : Frémok – La Hesse.

Thévoz, M. (1979). (éd.). *Écrits bruts*. Paris : Presses Universitaires de France (Perspectives Critiques).

Thévoz, M. (1979). Introduction. In Thévoz, M. (éd.). *Écrits bruts* (M. Thévoz, red.). Paris : Presses Universitaires de France (Perspectives Critiques).

Thévoz, M. (2004). Écriture et folie. In Peiry, L. (ed.). *Écriture en délire. Collection de l’Art brut*. Milan : 5 Continents éditions.

Thévoz, S. (2007). Portrait du portraitiste. In Fol, C. (éd.). *Serge Delaunay*. Bruxelles : Art en marge.

ÉCONOMIE DE L'ART OUTSIDER

DIALOGUE ENTRE PIERRE MUYLLE, DIRECTEUR DU MAD MUSÉE (LIÈGE, B), ET LUC VAN DIERENDONCK, DIRECTEUR DE L'ASBL WIT. H (COURTRAI, B)

— ANNABELLE DUPRET —

PIERRE MUYLLE : Ce qui pose question, c'est de voir que des œuvres d'origines complètement différentes portent l'une et l'autre le terme générique d'*art outsider*. Par exemple, c'est le statut des œuvres produites tant en milieu carcéral que par des artistes porteurs d'un handicap ; or ce sont des situations très différentes. Dès lors, l'important ne réside-t-il pas plutôt dans la perception, la signification et l'appréciation de l'œuvre elle-même plutôt que de sa catégorie ? Finalement, qui se soucie de ce statut d'*art outsider*, si ce ne sont au final les personnes qui veulent en tirer une forme de *profit* (ou de bénéfice) ? Cette nomination a donc une fonction, or celle-ci est tabou dans le milieu artistique qui la produit ou qui la présente, et même parmi les personnes qui gravitent autour (en ce compris le public). Car bien entendu, cette nomination, *outsider*, peut servir au collectionneur, tout comme elle peut servir à la conservation des œuvres, et même à bien d'autres étapes de leur acheminement vers la monstration. Prenons l'exemple d'un objet usuel qui va être exposé : on va le définir à partir de ce qui le distingue de sa fonction originale, pour pouvoir le conserver, cela, pour certaines raisons esthétiques. Il faut être très attentif à cette question de nomination ; je pense qu'elle est présente dès le départ, bien avant que l'œuvre n'intègre le marché. Il faut remonter au départ du processus de monstration pour comprendre l'apparition et l'usage de cette nomination. C'est à ce moment qu'on s'interroge sur le « Pourquoi je choisis de garder une œuvre ? » et le « Pourquoi je choisis de convaincre d'autres personnes ensuite de l'apprécier et de la valoriser ? ».

LUC VAN DIERENDONCK : Oui, pour comprendre cela, on peut également se replonger dans l'exposition *No MAD*, ainsi que dans les propos qui sont apparus au sein de la plateforme *fresh air** (groupe de réflexion prospectif sur les pratiques du milieu, dont l'initiative revient à l'association *Wit. h.*). *Wit. h* y sollicite l'expertise de personnes qui sont liées à leur propre pratique. Ce qui s'est dit, c'est qu'il y a différents niveaux économiques qui sous-tendent la

réalisation d'une œuvre. Le premier niveau économique se situe au moment premier de la création, c'est-à-dire avant qu'elle ne soit présentée et avant qu'elle ne soit même interprétée, ou, autrement dit, dans le contexte qui nous intéresse, au niveau du travail que les ateliers privilégient (cette intimité, cet espace réservé à la création).

P.M. : Tout à fait, mais je préciserais que, selon moi, la perception que l'on a de sa propre création reste quelque chose de personnel, et où l'on se retrouve seul.

L.V. : La force de ces structures telles que *Wit. H*, *La « S » Grand Atelier*, et *Zandberg*, c'est de créer avec brio ce contexte d'atelier. Et ce qui est particulier, c'est que le cercle des personnes qui fréquentent l'artiste de l'atelier (la famille) est conscient que ces associations font un travail exceptionnel. Et ce cercle-là constitue déjà un premier niveau économique, si l'on peut dire : c'est celui des subventions (pensons par exemple à la demande de subsides pour obtenir un four pour cuire les productions céramiques). C'est un niveau économique très simple, une économie de base, qui est nécessaire au bon fonctionnement de l'atelier.

P.M. : Oui, et il y a déjà là une différence qui se joue, à ce moment précis, entre les ateliers. Certains se limitent à ce qu'il y a déjà en matière de subsides, et d'autres vont plus loin. C'est comme cela qu'on voit des ateliers qui restent longtemps identiques, malgré le temps qui passe, et d'autres qui sont en mouvement permanent. Donc, pour augmenter cette dynamique, qui est liée à son économie, il y a déjà un travail prospectif à faire avec toutes les personnes présentes dans l'atelier.

L.V. : Ce qui est intéressant, c'est que dans cette étape de l'évolution de l'atelier et de son épanouissement dynamique, il y a moyen de le professionnaliser et de le commercialiser pour y contribuer. Par ailleurs, cette manière de produire quelque chose

qui se développe sur le plan économique, tout en partant d'ateliers comme ceux-ci, est très riche, car on évite alors ce qu'on appelle des *bulles de savon*, c'est-à-dire une forme de spéculation sur l'art qui n'est plus reliée à aucune réalité. Ici, la réalité du fonctionnement de l'atelier est la source tangible et quotidienne de cette économie. Et, en contrepartie, cette structure élémentaire sur le plan économique permet aux artistes de réaliser leurs envies. C'est d'ailleurs le fonctionnement des artistes *outsider* comme des autres. Le moment où la création se fait, en atelier, est essentiel. Et le moment où elle en sort, qui est critique, est tout aussi essentiel, et particulièrement dans cette économie-là.

P.M. : L'exemple de l'évolution de l'œuvre de l'artiste Michaël Borremans est proche de cette dynamique économique que nous évoquons. À un moment donné, il a choisi d'investir son énergie et son temps dans sa carrière d'artiste, au sens de faire un travail sur la réception de son œuvre. Il était professeur, et il a entre autres pris une pause carrière pour percer d'autres réseaux de réception et de critique.

L.V. : À ce moment précis, l'artiste investit dans un aspect de son propre travail que l'amateur n'investit pas : la réception de son œuvre, cela par la prospection. L'amateur ne travaille pas ce niveau économique-là.

P.M. : Cela dit, il ne faut pas oublier que le terme « amateurisme » est perçu très négativement, et que la perception qu'on a d'un amateur doit donc être nuancée.

L.V. : Oui, on ne peut pas dire qu'un amateur ne produit pas d'œuvres d'art, même si la définition d'une œuvre d'amateur, selon le dictionnaire, tient à sa réception. Dans toutes les langues européennes, on utilise plus ou moins le même terme, mais sans la connotation négative qui l'accompagne souvent. Inversement à cette idée reçue qu'on évoquait, dans

la plupart de ces langues, un amateur est également considéré comme une personne qui consacre véritablement tout son temps libre à l'exercice de sa passion, en toute liberté. Alors qu'ici, lorsqu'on parle d'un amateur, c'est pour parler d'un artiste qui n'a jamais réussi à percer. Cette notion d'amateurisme est fondamentale, car, si l'on reste au plus près du mot, il s'agit là de faire ce que l'on aime et d'y consacrer le plus de temps et d'énergie possible. En ce sens, je souhaite aux ateliers d'être des amateurs, et de le rester. J'ai eu quelques échanges à ce sujet avec l'association *Heerenplaats* de Rotterdam, et ils me disaient « Il ne s'agit pas d'art, mais de travail créatif ». Cela peut devenir de l'art à l'étape suivante.

P.M. : Pensez-vous que cette différence ne se remarque pas dans l'atelier ? La différence entre ceux qui jouissent de la liberté créative et qui s'en contentent et les autres, dont l'activité reste quand même différente, pas tant en termes de processus créatifs en tant que tels, mais en termes de processus artistiques et économiques correspondant à leur personnalité et à leur vie.

L.V. : Oui, individuellement, cela se voit. C'est vrai. Mais cela ne se rapporte pas seulement à leur investissement. C'est très complexe selon moi. On peut difficilement dire que cet investissement est parfaitement conscient. C'est également la raison pour laquelle nous parlons de défis au sein de l'association *Wit. H*, dans le cadre de nos relations avec les personnes souffrant d'un retard mental. L'un des paramètres est de bousculer ces personnes, de leur lancer des défis. Quelqu'un de véritablement mordu et qui a vraiment envie de s'engager dans cette voie avec intensité relèvera généralement ces dits défis.

P.M. : C'est aussi un équilibre. Si vous investissez toute l'énergie de l'atelier à vouloir relever constamment des défis et à créer de nouvelles choses, vous manquerez de la quiétude, de la patience et du doute qui sont également nécessaires à la concrétisation d'un travail. Il convient d'éviter d'être sans

cesse dans l'esprit de compétition imposé par le monde extérieur. Cet équilibre est beau à voir dans de nombreux ateliers. À contrario, on voit très clairement lorsqu'un atelier s'assoupit, mais également lorsqu'un atelier confond vitesse et précipitation, lorsqu'il va trop vite en besogne, passe constamment d'un projet à un autre, ou d'un *défi* à un autre. La structure de l'association *Wit. h*, où il n'y a pas d'engagement quotidien, a un équilibre exemplaire par rapport à cela, car ce sont les *défis* qui restent les points focaux de l'articulation de l'ensemble de l'association et qui dessinent des perspectives qui peuvent s'élaborer à court terme.

L.V. : Oui, cela dit, ce temps d'expérimentation ne doit pas nécessairement être court. Car le danger est alors que cela devienne une sorte de *spectacle*. Comme vous venez de le dire, le *défi* peut se réaliser lorsqu'on sait jusqu'où on peut oser aller, en sachant si on a l'audace de franchir le cap. C'est par exemple ce qui s'est passé quand l'artiste Dominique van de Walle est entrée pour la première fois en contact avec un artiste d'*Emiliani*. Cet artiste s'appelle Yvan, un dessinateur incroyable... Cet homme n'a encore rien réalisé en dehors des activités de l'établissement. Âgé de la trentaine, il habite et vit déjà entièrement à l'intérieur de ce cadre. Il dessine incroyablement bien et nous ne savons pas d'où il tire ce don, personne ne le sait vraiment, car les personnes en charge de son encadrement l'y ont simplement incité un jour. Le *défi* ne réside donc pas dans la vitesse et la précipitation, mais dans la résonnance que l'on peut trouver aux questions que l'on poserait à Yvan, comme par exemple : « Es-tu assez passionné par tes dessins pour oser quitter ce cadre, sortir de l'atelier, et entrer en contact avec un grand homme noir qui dessine lui aussi ? ». Ce sont ces petites choses qui comptent. Christine Cattebeke, une artiste autiste de grand talent, en est un exemple fantastique. Tout le monde connaît pour ainsi dire son travail. Il y a deux ans, elle a engagé une collaboration avec un réalisateur, amateur de films d'animation. Rien ne s'est passé la première année. Mais cela reste quand



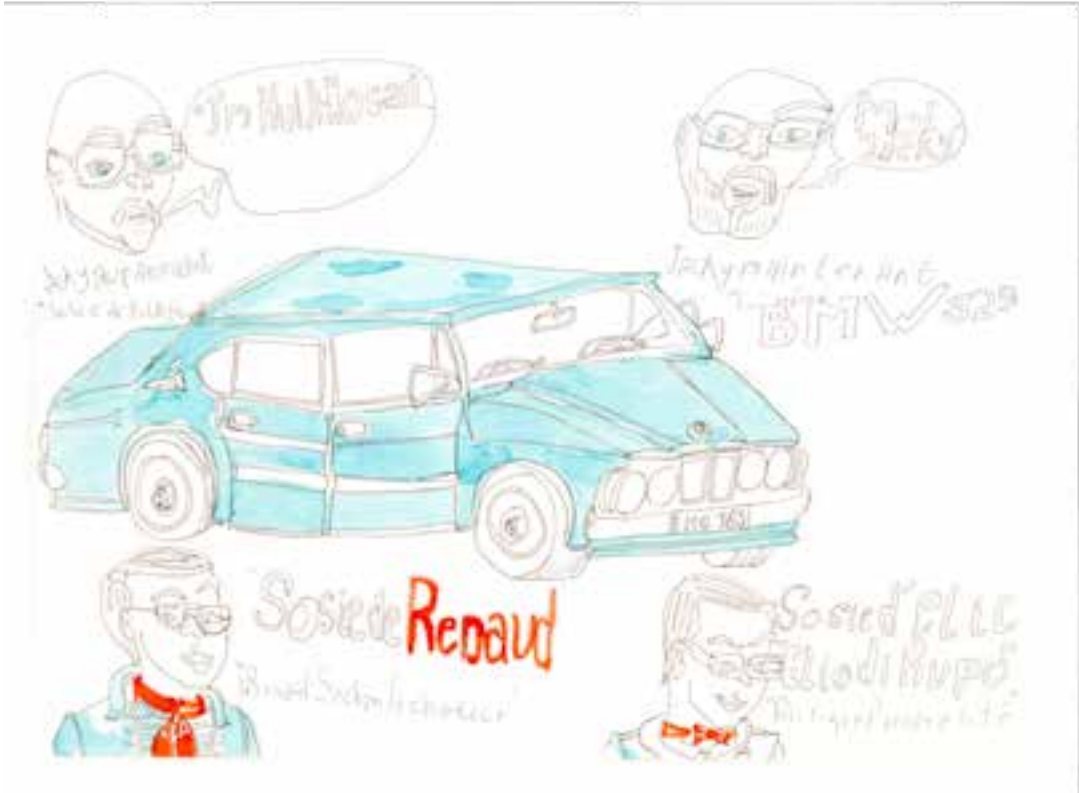
Thomas Mailaender, Dominique Théate Popagandic ardennic, 2012–2013

Marseillais d'origine, vivant et travaillant à Paris, Thomas Mailaender est un photographe largement reconnu dans la sphère de l'art contemporain. Son travail relève également de la sculpture, de la collecte d'images, avec un art de la mise en scène et du détournement tout personnel. Fin 2011, suite à la vision d'un clip de Won Kinny White sur le web, il contacte la « S » Grand Atelier. Curieux, il souhaite découvrir ce lieu de création étrange implanté dans un environnement à cent lieues du sien. Arrivé à l'ancienne caserne qui abrite les ateliers, Thomas Mailaender entre rapidement en phase avec l'univers et la personnalité de Dominique Théate dont l'humour et la dérision font échos à sa propre démarche artistique. Dès lors, impliqué dans une résidence étalée sur plusieurs séjours en terre ardennaise, l'artiste parisien s'est immergé dans les mythologies personnelles de Dominique Théate. La vision et l'intention artistiques de Thomas ont permis de sublimer les obsessions de Dominique en les mettant en scène ; et la volonté commune des deux artistes à expérimenter différentes disciplines artistiques a également abouti à une confrontation directe entre deux univers. Thomas a admiré la « fan attitude » de Dominique, qui s'est créé un univers où gravitent plusieurs idoles, souvent américaines, le tout fortement assaisonné à la sauce ardennaise : des ingrédients dans lesquels se retrouve parfaitement le jeune parisien qui a pu dès lors dresser des ponts entre deux pratiques. De là, la réalisation d'un travail céramique à vocation humoristique mais aussi symbolique : une bmw accidentée, des chopes gravées de jeux de mots potaches... Ces étranges *mugs* nous projettent l'image de deux artistes portant un toast à cette collaboration dont la production décalée n'a d'égal que la qualité de la rencontre.



© Nicolas Bomal/La « S » Grand Atelier





Dominique Théate, sans titre, 2012, tech mixte, 500X700 mm



© Thomas Mailaender.

Dominique Théate,
« Renaud #3 », 2011,
technique mixte,
728x547 mm





© Nicolas Bomal/La « S » Grand Atelier





même fantastique ! La deuxième année, un film a vu le jour. Et ce fut un événement incroyable.

P.M. : Le rythme du développement du défi a aussi une influence, c'est la dynamique d'une rencontre. Cela répond aussi à la question de ce que cela signifie en dehors de ces murs d'ateliers.

L.V. : Oui, je pense que nous y sommes ! Cela me fait penser à l'ouvrage de ces deux philosophes anglais, Alain de Botton et John Armstrong, intitulé *Art as therapy*. L'avez-vous lu ? Si nous essayons d'être critiques sur les ateliers que nous connaissons, et nous en connaissons beaucoup, nous devons nous poser la question de savoir quel sens nous leur donnons, quelle que soit la réponse ! Je peux parfaitement imaginer que la visée de beaucoup d'entre eux soit thérapeutique. C'est une question de contexte. Mais il n'est pas inutile de se demander également : « Qu'est-on finalement en train de faire ? », « Cet homme est en train de dessiner, mais peut-il rester là, assis, à dessiner pendant des dizaines d'années dans cet atelier ? », « Quel sens donne-t-on à tout cela ? ». Prenons l'exemple de Sylvain Cosijns. Un jour, quelqu'un a remarqué ses dessins. Et je me souviens que nous avons fêté son 70^{ème} anniversaire. Je trouvais que c'était une très bonne idée, même si elle avait germé de façon inconsciente. Nous avions invité une série de personnes à s'asseoir autour de Sylvain et à nous parler de lui et de son travail. Tout le monde autour de la table avait abordé son travail sous un angle différent. Cela expliquait la force incroyable de son œuvre et le respect que les personnes avaient pour son auteur. Un sourire apparut alors sur le visage de Sylvain. Un moment incroyable. Sur le plan rationnel, il ne comprenait peut-être pas grand-chose à la situation, mais en fait, il savait très bien de quoi il retournait.

Revenons-en à ces ateliers en « veille » ou au contraire en « surrégime ». Je trouve qu'au sein des ateliers, on s'interroge trop peu souvent sur leur signification. Et je ne fais pas ici référence à leur utilité ou à leur fonction, mais véritablement à

leur *sens*, un mot dont j'apprécie la beauté. Et les questions que l'on pose aux responsables d'atelier, quand on s'y trouve, sont essentielles, tout comme leurs réponses, comme par exemple : « Où est cet artiste qui a réalisé ces 20 000 figurines ? », « Sur quoi travaille-t-il actuellement ? », « Peut-on communiquer avec lui à ce sujet ? ». Et ce, quel que soit le retard de la question. Et encore : « Qu'en pense Pierre ? », « Qui est-il ? », « Il habite loin d'ici, mais ce sujet le concerne », « Qu'en pense-t-il ? ». C'est ainsi que l'on avance dans la réflexion, même lentement... Ce sont également des questions dont les ateliers amateurs ne veulent pas, en règle générale. Il s'agit d'un niveau de travail où ils ne veulent pas aller. Ils ne veulent pas s'interroger sur cette signification. Ils réalisent simplement du bon travail et aiment l'exposer, de préférence au regard du plus grand nombre possible, et ils y parviennent. Mais ils n'aiment pas que quelqu'un leur complique la vie et commence à leur poser des questions comme par exemple : « Votre travail me fait un peu penser à l'œuvre de Miro. Vous en inspirez-vous ? Le copiez-vous ? ». Car à ce moment, c'est la panique.

P.M. : C'est un peu le rôle que nous voulons jouer en tant que musée avec des associations telles que *Wit. h*, qui développe également certains ateliers. C'est comme lorsque La « S » Grand Atelier a invité Gustavo Giacosa à suivre le travail de certains artistes et à les accompagner. Il convient évidemment de prendre suffisamment de distance par rapport à l'activité créative quotidienne d'un atelier afin d'intégrer des choses de l'*extérieur* vers l'*intérieur*, par exemple, afin de pouvoir composer un catalogue autour du travail de Sylvain Cosijns, car cela suppose de demander aux gens d'écrire un texte à ce sujet, afin de pouvoir organiser des expositions et visiter des ateliers, de composer des collections, etc. Par contre, si nous nous interrogeons sur ce que cela peut signifier au sein d'un marché, dans le contexte d'une valeur financière et d'une vente, l'exercice devient très difficile. Je suis également d'avis qu'il est très important de garder le lien avec l'atelier. Si

vous considérez immédiatement la chose comme tout à fait différente ou étrange, vous faites fausse route selon moi.

L.V. : Non, non, à partir du moment où quelqu'un se pose cette question, que ce soit l'artiste lui-même, ou quelqu'un de son entourage, cette question du sens, le processus commence. Selon moi, à partir de ce moment, vous êtes économiquement actif ! Il ne s'agit pas tant du marché de l'art ou de quoi que ce soit de ce type, mais vous êtes économiquement actif, car quelqu'un devra rémunérer cette personne pour cet avis, cette critique, et par exemple ces textes. Pratiquement, une personne devra se déplacer et quelqu'un devra donc veiller à ce qu'elle puisse s'y rendre, à l'accueillir, à suivre son travail, à en parler, et ainsi de suite... À ce moment-là, c'est déjà une économie, aussi petite puisse-t-elle être. Par exemple, si vous voulez réaliser un catalogue sur Sylvain, vous devrez appeler la terre entière, rechercher des auteurs, vous aurez besoin d'argent pour l'imprimer... Et peut-être que cet imprimeur vous dira qu'il est prêt à faire un geste pour cet artiste, et cela, c'est une forme d'économie.

Un économiste influent a dit un jour qu'à partir du moment où le marché perd le contact avec la réalité, cela devient dangereux. On peut tenir les mêmes propos vis-à-vis de la sphère créative. Et il le dit d'ailleurs sans crainte. Cela ne signifie pas que les artistes conceptuels ne sont pas bons, évidemment. Mais si vous laissez le marché faire son œuvre, vous prenez énormément de risques. Et en plus vous faites un mauvais investissement. Et, quand bien même cela vous réussirait, et que cela se remarquerait par des personnes qui ne savent pas qui est cet artiste, elles ne sauraient pas quel est le sens de cette œuvre, ou par exemple ce qu'est exactement le *Créahm*, etc. Elles en posséderont seulement une dans leur coffre. Prenons à nouveau l'exemple de l'association *Wit. h*, nous ne sommes pas dans le besoin sur le plan financier. Nous serions bien sots d'aller investir dans des *bulles de savon* et de participer à ce petit jeu. Pourquoi le ferions-nous ? Pour

avoir encore plus d'argent ? Par contre, sur le plan économique, je trouverais par exemple tout particulièrement dégoûtant que Hendrik Heffinck vienne exposer et qu'il ne soit pas payé pour ce faire. Je ne trouverais pas cela juste. Il n'est en effet pas juste qu'il soit enfin exposé et qu'il ne puisse pas en récolter les fruits. Je trouve très bien qu'il s'investisse personnellement, qu'il fasse de son mieux pour donner un sens à cette relation avec la galerie, et pour obtenir le maximum en retour. J'apprécie le fait que son seul objectif ne soit pas de s'enrichir. Il sait également profiter du bonheur que lui procure un retour quant à son travail. J'apprécie que le galeriste lui dise que son moment est venu et qu'il va s'investir pour concrétiser cela. Cela bénéficiera à tout le monde et l'artiste pourra encore renforcer le tout premier niveau de son art, celui de la création.

P.M. : Mais il s'expose également au développement d'une relation, d'une relation de confiance, etc. Ce niveau d'affaires se développe parallèlement au reste, quelque chose que vous construisez parallèlement à une relation. Dans le cas des ateliers, il appartient aux directions de ceux-ci de construire cette relation. Sylvain, par exemple, ne développera pas la relation avec la galerie. C'est par l'intermédiaire de Jan que celle-ci pourra bel et bien développer une relation avec Sylvain, mais cela ne sera pas possible dans le sens inverse. Il est également important que les personnes qui assurent l'accompagnement puissent faire la distinction au sein de ce premier niveau économique quant aux aspirations de chacun, afin de réduire cette distance au maximum. Vous devez alors avoir une bonne connaissance de leur situation, de ce que leur travail signifie, et si c'est vraiment sensé de présenter ce travail à tel ou tel galeriste ?

L.V. : Combien d'appels téléphoniques n'avons-nous pas reçus de leur part du type : « Un grand collectionneur est venu nous rendre visite à l'atelier. Pourrions-nous en discuter à l'occasion ? ». Vous devez être attentifs à ce type de situation. En tant

qu'accompagnateur d'atelier, vous ne devez pas toujours céder à ce type d'opportunité. Et en tant qu'artiste non plus. Il ne faut pas se laisser séduire par quelqu'un qui agite un beau chèque sous votre nez. Il faut pouvoir dire non. Il peut être bien de recevoir quelque chose de la part de ces galeries, mais c'est alors mieux qu'elles viennent quelques jours dans votre atelier, bien loin du monde du superficiel et de la tentation. Qu'elles viennent en quête de sens !

P.M. : Revenons sur l'exemple de Pascal Tassini. Ce dernier se fiche que de l'argent soit versé sur son compte. Il ne sait pas ce que c'est. Ce qu'il apprécie en revanche, c'est de pouvoir aller exposer à Paris, et qu'il puisse également s'y rendre. Et ce qu'apprécie l'atelier, c'est qu'un de ses artistes bénéficie d'un peu d'attention et de reconnaissance.

L.V. : Exactement. Nous pourrions présenter les choses encore plus simplement : quelle est la valeur de l'œuvre de Pascal Tassini ? La valeur de son travail doit lui permettre de pouvoir faire les choses qu'il aime faire dans la vie. Il aime par exemple aller à Paris. Un peu comme les *WCME* (*Wild Classic Musical Ensemble*) qui apprécient aller à Berlin car le contexte s'y prête, et qu'ils peuvent y donner le concert de leur vie. Et tout le monde apportera sa pierre à l'édifice pour réaliser ce projet. Cela a bel et bien du sens qu'il y ait de l'argent. Si cet argent est dégagé, vous ne pouvez pas le refuser. Mais en contrepartie, il faut tenir compte de Pascal Tassini, de ce qu'il veut et tout cela doit être en équilibre. Je ne permettrai jamais que ces acteurs mènent leur petite vie, leurs affaires de leur côté.

P.M. : Ce rôle relève-t-il du galeriste ou de l'accompagnateur ?

L.V. : Des deux. L'accompagnateur est celui qui doit être informé. Le galeriste peut être issu de notre univers, mais généralement il vient du monde commercial, si bien qu'il est pour lui évident qu'un produit soit acheté et vendu et que la marge entre les

deux soit conséquente afin qu'il s'enrichisse. Il ne s'agit pas de ça avec l'exemple de Tassini, car le processus a cessé d'évoluer relativement vite pour lui. Il y a même des études qui ont été consacrées à ce sujet. On pourrait parler d'un niveau économique qui a été atteint relativement vite. Quand est-il atteint ? Dans le cas de l'artiste, probablement au moment où il peut voyager, etc. Je peux comparer cette situation à celle des *WCME*, qui sont partis trois fois par an à l'étranger à une douzaine de personnes. Nous pouvons financer les coûts de ces voyages et tous les musiciens disent alors : « C'est ce que nous voulons » ; et ils ajoutent : « Si nous pouvions en plus enregistrer un CD... ». Et cela, ce n'est pas rien, vous pouvez le calculer. Je ne veux pas minimiser la chose, le travail de l'artiste nécessite un retour contributif à son travail et à son épanouissement, il ne faut pas l'oublier. Je pense à une artiste dont le travail avait été exposé à Dubaï. Elle n'avait pas été voir l'exposition : « Évidemment que non, à Dubaï, vous n'y pensez pas, je ne suis pas sotte ! ». Ma réponse a fusé : « Si, tu l'es ! » Cela n'a en fait aucun sens d'exposer dans ce contexte, ni pour sa carrière, ni pour elle-même. Ils auraient dû convaincre cette personne de Dubaï de l'emmener sur place avec un accompagnateur, en lui payant l'hôtel, l'avion, etc. Ce sont des échanges de bons procédés. Cela peut sembler ridicule, mais j'essaie toujours de rendre les choses concrètes.

P.M. : Nous sommes également parfois les proies bien trop faciles de personnes qui savent aussi qu'il est possible, en un rien de temps, de composer une collection de ces œuvres avec une petite partie du budget de n'importe quelle autre collection.

L.V. : Prenons l'exemple de John Zorn, l'un de nos artistes favoris. L'homme est aujourd'hui relativement connu. Quel âge a-t-il ? Un peu plus vieux que nous. Il a trimé pendant près de vingt-cinq ans et son compte en banque n'a pas gonflé d'un zéro, au contraire même, car dès qu'un succès était glané quelque part, de nouveaux investissements étaient

immédiatement consentis dans de jeunes artistes ou dans des projets expérimentaux de son label, des choses auxquelles il croyait. Je trouve qu'il s'agit là de la mise en place d'un superbe système. J'aimerais en discuter avec lui afin de savoir comment il a organisé tout cela d'un point de vue commercial. Et je crois en un tel système. Ribot, ce guitariste de talent qui travaille avec lui, en fait également partie. Mais il reste un guitariste un peu farfêlu qui fait seulement de temps en temps une apparition à la télévision ou lors d'un festival, et qui joue surtout dans une cave avec quatre amis, en enregistrant un CD à l'occasion. Et cela, sans pour autant se casser la figure. Pourquoi ? Parce que c'est ce dont il a vraiment envie, il préserve son intégrité. Il peut avoir cet argent, en théorie, et en a naturellement besoin. Par exemple, s'il veut faire des spectacles et qu'il a besoin d'une bonne guitare sans avoir de souci à se faire à ce niveau. Il ne veut pas de veste en cuir et encore moins de limousine, ces choses ne représentent rien pour lui. Lorsqu'il est payé, il donne cet argent à ses deux compagnons de cave également, deux guitaristes hors pair. Le label de Zorn s'appelle *Tzadik*. Ce label investit dans sa liberté. Mais cette liberté, ce plaisir, personne ne pourra le leur prendre. En arts plastiques, les ateliers pourraient s'approcher de cette forme d'économie. Cela dit, dans ce domaine, tout devient de plus en plus individualiste et il est de moins en moins évident de réaliser quelque chose en groupe. *Nuleo* est un exemple d'atelier à Gand, pour artistes confirmés, qui dépasse le stade de la simple location d'espaces. Je crois que ces ateliers pourraient vraiment être vecteurs d'une expérience fantastique.

P.M. : Je trouve qu'il y a des lacunes au niveau des accompagnateurs d'ateliers, un manque de connaissance de tout cet univers. Dans les ateliers, des activités tournent excessivement autour de l'atelier lui-même. Il y a une connaissance insuffisante du monde extérieur et de son fonctionnement, des conséquences des choix que l'on fait en regard de tout cela. Autrement dit, ces animateurs

ont vraiment un manque de connaissance de tout ce qui se passe autour des ateliers. Ils ne font que sauter d'une opportunité à l'autre, alors qu'ils pourraient en refuser et en choisir d'autres. C'est un peu comme s'ils étaient John Zorn, mais qu'ils auraient pu tout aussi bien être Elton John. Or, il y a entre les deux une différence considérable dans la façon d'appréhender les choses. C'est là que réside la naïveté de leur rapport aux intervenants extérieurs à l'atelier. Vous devez d'abord savoir où vous allez. Si Elton John ou *un* Elton John se présentait chez *Tzadik*, cela pourrait donner lieu à quelque chose d'amusant, mais peut-être pas du tout non plus. Je trouve que cette époque est intéressante, car il y a énormément de possibilités. Aujourd'hui, des portes s'ouvrent alors que jusqu'il y a peu, nous ne savions même pas qu'elles existaient ! Mais nous devons mieux nous interroger sur nos intuitions et savoir exactement ce que nous recherchons. Chaque porte ne vaut pas la peine d'être franchie, même si elle est grande ouverte. Chaque opportunité ne vaut pas la peine d'être saisie. Il faut toujours se poser la question : « Est-ce là vraiment l'endroit où nous voulons résider ? ».

L.V. : Voilà précisément ce que nous devons rechercher. C'est d'ailleurs aussi une question économique. Nous ne pouvons pas être si naïfs. Exploiter un bon atelier est une tâche complexe. L'atelier *De Beeldelij*, par exemple, a été victime de son succès économique. Il réalise de très bonnes ventes. Mais ces dix dernières années, plus rien n'y a été fait sur le plan artistique. C'est simplement devenu un produit de vente. Il y a là de très belles céramiques. Encore un peu, et ils pourront faire fabriquer leurs produits en Chine. Ils le font très bien, mais chaque choix s'accompagne d'un prix. Ils l'ont bien compris. Cet aspect financier intéresse de nombreux ateliers, qui demandent à leur tour comment ils doivent s'y prendre.

P.M. : Une autre raison est que de nombreux ateliers ne vont pas se développer dans le contexte du

« milieu culturel », mais toujours dans un contexte, disons, de « bien-être ». Je pense à la crise que traversent les ateliers aux Pays-Bas et la façon dont la sphère artistique est mise sous pression aujourd'hui parce que les grandes institutions dont elles font partie n'ont plus les mêmes priorités ou ne font plus les mêmes choix. Les grands directeurs de soins viennent leur rendre visite et voient ce qui se fait dans ces ateliers. Des projets qui ont été développés pendant plusieurs années à la seule motivation des accompagnateurs, qui ont fait des choix autonomes, sont analysés uniquement en termes économiques et sans aucun intérêt pour l'histoire de leur projet. Ils ont en fait bâti leur projet sur des sables mouvants. Ces responsables leur disent par exemple : « Nous avons besoin des espaces dont vous avez fait une galerie ou une salle d'exposition pour établir un atelier de biscuits. Faites ce que vous voulez, mais ne nous parlez pas d'art. L'essentiel est que suffisamment de places d'accueil soient remplies ».

L.V. : J'en parle toujours lorsque les accompagnateurs viennent nous rendre visite pour parler d'un atelier, et nous en avons beaucoup ici, dont pas mal de nouveaux. Une des questions que je leur pose systématiquement est la suivante : « Avez-vous une idée de ce que coûte votre atelier ? ». Ils me regardent alors d'un air étrange et me répondent : « Que voulez-vous dire ? ». La question est simple : « C'est pourtant clair... Que coûte votre atelier ? », « Combien de membres de personnel y travaillent ? » « Combien d'heures ? » « Quel est le prix de vos meubles ? ». Lorsque j'allais avec Bart Vandevijvere à l'atelier *Molenhuis*, nous connaissions tous les coûts, les kilomètres, les repas, notre salaire, etc. Tout était calculé. Et cela donnait un pouvoir énorme sur notre activité. Parce qu'en tant qu'accompagnateur d'ateliers, vous avez alors une meilleure vue d'ensemble de ce que vous faites et vous pouvez anticiper ce type de problèmes. J'ai par exemple dit des dizaines de fois à l'association *De Kaai* : « Mais ne sois pas aussi naïve, Phia, connais-tu le coût des accompagnateurs de cette institution ? ».

Elle me répond alors en soupirant : « Ouiii, mais tout finira par s'arranger ». Mais non, cela ne finira pas par s'arranger. Ce genre de choses ne s'arrange pas de soi-même. Il s'agit d'une situation dangereuse. L'élément positif, ce qu'ils y gagneront vraiment, c'est que les accompagnateurs commenceront à penser de façon plus commerciale, et disons même de façon plus économique. Cela n'a encore rien à voir avec le marché lui-même, car ils ne devront pas vendre plus. Et attention, je préférerais voir les choses autrement, je ne le présente pas comme quelque chose de complètement positif.

Je reprends le cas de *Wit. h*. Il y a quelques années, nous avions un grave déficit. C'est alors qu'est arrivée cette comptable et, en un seul après-midi, elle avait résorbé tous les déficits ! Pas en diminuant les coûts, mais en pensant de façon plus commerciale. « Luc, je vais t'expliquer quelque chose, ceci ne doit pas se trouver ici, mais plutôt là, ceci doit s'expliquer de cette façon et être justifié comme ceci et non comme cela, etc. ». Votre personnel est un investissement. Vous devez apprendre ce que vous ne devez pas faire, car il s'agit d'un investissement à long terme que vous devez pouvoir traduire en termes économiques, que vous devez pouvoir justifier. Car dans le cas contraire, le directeur dépensera inutilement, puisqu'il n'en aura cure. S'il venait à savoir qu'il a investi dix ans dans Hettie, par exemple, dans ses connaissances et dans son expérience, il pourrait alors se dire : « Attention, je dois me méfier de cette personne qui en sait beaucoup sur les aspects économiques, mais aussi beaucoup sur la sphère artistique dans laquelle elle travaille ; et au sein de cette institution, nous avons investi depuis longtemps et en grande quantité en elle ».

Et pourquoi Anne-Françoise Rouche est-elle ainsi ? Parce qu'elle y est obligée de par sa situation à Vielsalm. Elle doit parler d'une série d'éléments à son directeur. Dans le cas contraire, elle aurait depuis longtemps mis la clé sous le paillason. Elle ne peut pas faire autrement, elle doit savoir comment tout s'organise lorsqu'elle part au Danemark, en France ou ailleurs. Cela fait d'elle une figure forte,

par le fait qu'elle détient cette connaissance. Mais la plupart des accompagnateurs d'ateliers n'ont pas ces connaissances. Encore une fois, c'est une question d'économie (c'est encore différent de la commercialisation). Je me rappelle aussi, par exemple, de ma première discussion avec Jan Geldhof (ndlr : l'animateur d'atelier de Sylvain Cosijn) : « Ce qui sous-tend la création, c'est aussi la présentation... ». Finalement, cela ne devient une œuvre d'art que lorsqu'on songe à cet aspect. Et « y songer », ce n'est pas la même chose « qu'être vendu ».

Il s'agit d'un grave manquement dans le dossier Tassini. On oublie les questions : « Comment cette œuvre est-elle perçue ? », « Qui a écrit sur cette œuvre ? », « Comment ces informations sont-elles diffusées ? », « Le sont-elles vraiment ou n'existent-elles que dans la relation entre nous et ce galeriste parisien ? ». Il s'agit d'un domaine dans lequel nous sommes très actifs chez *Wit. h*, et vous depuis bien plus longtemps encore, et dans lequel je dirais, en tant qu'accompagnateur, qu'il faut investir. Vendez votre œuvre en écrivant de façon critique et en parlant. Et pas comme cela se passe aujourd'hui, en envoyant des invitations à tous les ateliers (attention, je l'ai également fait, sinon je ne le verrais pas), et à travers de belles petites expositions. J'ai récemment reçu une invitation sur laquelle était écrit « Jan Hoet ouvrira notre exposition.... », mais je n'avais jamais entendu parler de cet atelier qui m'invitait ! Or personne dans le milieu ne les connaît. Je m'interroge beaucoup sur cette problématique. C'est également la force de *Middle Gate* : ce catalogue, cette intro sous forme de critique directe, et ce psychologue... Ce n'est pas seulement une critique de la sphère artistique, mais également une attitude très critique à l'adresse du secteur de ce que j'appelle le « bien-être ». Il s'agit de marchés très importants : des marchés de l'émotion, des marchés de la connaissance, des marchés de la réflexion, ce qui concerne notre public également, Pierre. Nous avons eu tant de personnes pour notre première exposition, c'était fou. Nous avons mobilisé deux personnes toute la semaine pour accompagner les visiteurs. Deux

personnes à temps plein de 10 heures du matin à 8 heures du soir. Et combien de personnes du public présent ne nous ont pas dit : « J'ai beaucoup apprécié vos explications ». Les explications professionnelles agissent à plusieurs niveaux, et à l'adresse du public. C'est aussi ça la réflexion.

L.V. : Imaginons maintenant que ce galeriste écrive une réflexion dans une revue internationale à propos de l'œuvre de Tassini. À ce niveau, ce n'est plus l'accompagnateur de l'atelier qui est acteur ! Cela devient bien plus important que de gérer le commerce de son œuvre et de vendre celle-ci. Le texte n'est pas écrit par intérêt financier. Je suis d'avis que pour Tassini, pour le secteur, pour l'atelier et pour le galeriste, la réflexion a bien plus de valeur.

P.M. : Même si on laisse l'aspect vente aux mains des galeristes, il faut observer que dans tous les cas, ce travail reste le développement d'une relation de confiance. Je trouve intéressant de voir également que le galeriste n'est pas le seul maillon possible de ce réseau. Par exemple, une collaboration avec l'une ou l'autre organisation, ou un parrain, peut également fonctionner. Je pense par exemple à Klaus Compagnie. Sa relation avec *Whit. h* est aussi importante en termes économiques et pour son développement que si elle avait travaillé avec l'un ou l'autre galeriste.

L.V. : Oui, cet aspect doit être à tout prix préservé. Nous pouvons le faire, ou devrions pouvoir continuer à le faire, dans la mesure où nous sommes issus d'un secteur à vocation sociale. Des accompagnateurs d'ateliers devraient également en être capables, s'ils ne sont pas trop stricts dans le calcul des chiffres après la virgule. Mais ils le seront peut-être en termes de capital humain. Toutes les questions qui se posent alors sont essentielles : « Quel effet ce travail a-t-il eu sur le public ? », ou encore, « Quel effet cela a-t-il eu sur mon artiste exposé au MADmusée ou intégré à sa collection ? », « Qui y a été ? »... Nous mettons dans ce cadre un élément en évidence qui

est à mon sens primordial, et qui incitera également les galeries et les musées à comprendre qu'elles auraient aussi pu envisager les choses de cette façon.

P.M. : Avec le musée, je sens que nous sommes en train de franchir des étapes supplémentaires, a fortiori avec le nouveau bâtiment à l'horizon. Beaucoup de choses en dépendent. Lorsque je suis arrivé à Liège, j'avais contacté *Levis*®, qui voulait nous sponsoriser avec la peinture. Ils nous ont offert une quantité de peinture totalement irréaliste. Il y en avait beaucoup trop. Je les ai invités à venir voir l'atelier avant de signer le contrat. Mais ils n'avaient apparemment pas le temps. Finalement, après la signature, quelqu'un est venu pour prendre des photos de nos catalogues. Ils ont alors été incroyablement déçus. Je pense même qu'ils se sont sentis dupés, « C'est tout ? ». Pour moi, ce fut une grande déception. Nous étions parvenus à développer cette relation et à conclure des premiers contrats, mais cela indiquait clairement que nous n'étions pas prêts pour ce type de relations durables et cela m'a fait mal. Notre organisation n'était pas encore équipée pour ce faire. Aujourd'hui, bien des années et de nombreuses publications et expositions plus tard, nous avons signé un contrat avec *Moortgat*® et nous sentons que l'intérêt est différent, qu'il y a plus que de la sympathie. Il s'est montré très curieux, à juste titre. Il dit : « Je vais être honnête avec vous, je pensais que tout cela n'était que de la thérapie occupationnelle. Et voilà que vous me montrez des choses qui me convainquent. Cela va plus loin. J'ai envie de m'engager dans ce projet avec vous. » Et c'est ainsi qu'une relation s'établit. Cette relation fait partie de notre réalité et évolue dans une perspective durable. Et il y a également une facette économique à tout cela.

L.V. : Les avantages ne s'évaluent que sur le long terme. Voici un autre exemple, l'échevin de la culture est également venu chez *Wit. h* et m'a demandé si je serais également son accompagnateur. Je lui ai poliment répondu qu'il devrait d'abord faire une

visite des lieux avec Els et que je lui parlerais avec lui ensuite, si cela était toujours nécessaire. Je ne l'ai plus jamais revu, car ils ont parcouru l'espace pendant des heures ! Le chemin est très long, et je tiens à éviter toute impression surannée. C'était très positif.

Nous devons également intégrer de nouveaux financiers à cette histoire. Des familles telles que les Moortgat ont depuis toujours investi dans la culture. Ce type de mécénat ne peut pas disparaître. Encore une fois, je ne veux pas paraître vieux jeu, mais cela ne peut tout simplement pas disparaître. La vente de drapeaux de *Wit. h* est un exemple frappant. Klaus était le seul handicapé mental qui a vendu un drapeau du lot. Cela a généré du stress pour les organisateurs. Il n'aurait pas dû le vendre. Aujourd'hui, ce drapeau est vendu comme tous les autres à un prix normal. Nous étions très contents. Il y a ensuite eu une rencontre entre les vendeurs et les artistes. Et qui a assuré le spectacle à votre avis ? Klaus Compagnie ! Et il a eu un grand succès, cet acheteur du drapeau de Klaus. Beaucoup ont dit par la suite que s'ils avaient su, ils l'auraient acheté également. Klaus a été très prompt dans cette relation et dans le récit de l'histoire de ce drapeau. Il s'agit d'un capital inestimable.

P.M. : Donc, cette proximité, cette relation est aussi importante, tout comme l'aspect économique, qui ne doit jamais en être éloigné. En tant qu'atelier, vous ne devez pas exporter cette question vers un autre service. Si quelqu'un vous appelle, vous ne devez pas le transférer au comptable. C'est votre affaire ! Faites en sorte que le dossier reste près de vous, près de l'atelier...

INDEX

INDEX

INDEX

INDEX

ANGLAIS

ANGLAIS

ANGLAIS

ANGLAIS

REMERCIEMENT

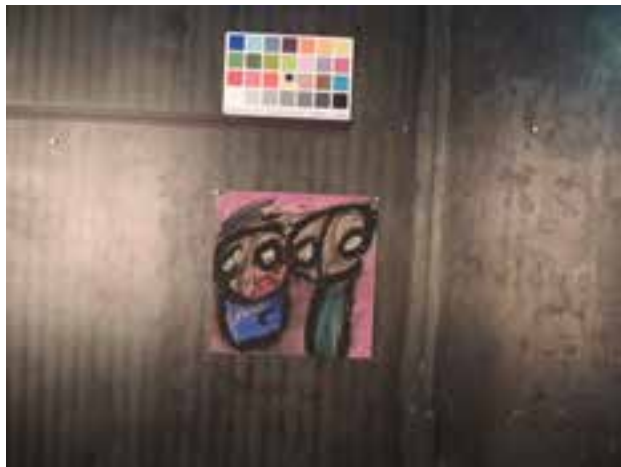


Adolpho Avril

→ Arrêt sur images, La « S » Grand Atelier, Vielsalm, 2013.

Adolpho AVRIL (1983, Seraing, B) est un artiste prolifique à qui toute discipline artistique réussit. Dans le cadre de son projet de bande dessinée « Après La Mort, Après La Vie » avec Olivier Deprez, Adolpho a eu l'opportunité de manipuler un appareil photographique numérique. De là est née l'envie de déambuler dans les ateliers de création mais aussi dans l'institution et la coopérative sociale qui sont les voisins directs de La « S » Grand Atelier... Adolpho Avril est un photographe du quotidien, de l'anecdote et du détail qui nous échappent. Derrière son objectif, la banalité se transforme en images narratives finement composées, comme tout droit sorties d'un nouveau récit de l'auteur. *Photos © Adolpho Avril / La « S » Grand Atelier.*

www.lasgrandatelier.be













MANQUE PHOTOS pour
faire 16 pages (15 + garde)

MANQUE PHOTOS pour
faire 16 pages (15 + garde)

MANQUE PHOTOS pour
faire 16 pages (15 + garde)

MANQUE PHOTOS pour
faire 16 pages (15 + garde)

167DPI à ce format ! ! ! ! !

